

**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK HALK EDEBİYATI BİLİM DALI**

**SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK VE İKTİDAR BAĞLAMINDA SÖZEL
BELLEĞİN TÜRK MÜZELERİNDE KULLANIMI**

DOKTORA TEZİ

**HAZIRLAYAN
Zehra Sema Demir**

**TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. M. Öcal Oğuz**

ANKARA-2010

**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK HALK EDEBİYATI BİLİM DALI**

**SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK VE İKTİDAR BAĞLAMINDA SÖZEL
BELLEĞİN TÜRK MÜZELERİNDE KULLANIMI**

DOKTORA TEZİ

**HAZIRLAYAN
Zehra Sema Demir**

**TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. M. Öcal Oğuz**

ANKARA-2010

ONAY

Zehra Sema Demir tarafından hazırlanan “Sürdürülebilirlik ve İktidar Bağlamında Sözel Belleğin Türk Müzelerinde Kullanımı” başlıklı bu çalışma, 14.12.2010 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda (*oybirliği*) ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Türk Halk Edebiyatı Anabilim Dalında doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Pakize Aytaç

Prof. Dr. M. Öcal Oğuz

Prof. Dr. Nebi Özdemir

Doç. Dr. Ali Yakıcı

Doç. Dr. İbrahim Dilek

ÖNSÖZ

Cumhuriyet devri müzelerinde sözel bellek temsillerini iktidar ve sürdürülebilirlik kavramları bağlamında tartışan bu çalışmada amaç bir müze nesnesi olduğu düşünülen sözel belleğin müzelerde temsil edilme biçimlerini ortaya koyabilmektir. Türkiye Cumhuriyeti tarihine müze kurumunun sözel bellekle kurduğu ilişki dolayımında yaklaşmak aslında siyasî iktidar ile halk iktidarının kesiştiği ve birbirinden uzaklaştığı alanları göstermek bakımından önemlidir. Müze mekânlarını belirleme, müzede sergilenecek eserleri seçme ve bunları sergilemede yöntem belirleme haritası çizilirken her iktidarın kendi renklerini kullanacağı ve kendi sınırlarını çizmek isteyeceği açıktır. Bu çalışma öncelikle bir müze nesnesi olarak sözel belleğin çok katmanlı okunması gereken iktidarın elinde aldığı biçimleri somutlaştıracaktır. Zira, sözel belleğin müzelerde sergilenme biçimi aslında nesnenin iktidarını ve iktidarın nesnesini de işaret etmektedir.

Tezde ele alınan iktidar dönemi Türkiye Cumhuriyeti tarihi ile sınırlandırılmıştır. Yaklaşık doksan yıllık bir rejimin başına geçen iktidarlara savundukları doğrular/bilgiler nezdinde farklı epistemolojik ortamlar olarak kabul etmek gerekir. Çalışmada Türkiye Cumhuriyeti tarihinde epistemolojik değişim tarihleri olarak da değerlendirilebilecek ve tarih otoritelerince genel kabul görmüş iktidar dönemlerinin müzeyi dispoitif söylem aracı olarak kullanma biçimleri irdelenmiştir. Sözü edilen genel kabule uygun olarak tezde, 1923-1938 kuruluş dönemi, 1938-1950 tek partili dönem, 1950-2010 çok partili dönem, darbeler ve küreselleşme yılları arasında hüküm süren iktidarların kendilerini var etme sürecinde müzeyi nasıl araçsallaştırdıkları üzerinde durulmuştur. Ancak 1950 ve 2010 arası kültür politikaları tarihini daha anlaşılır kılmak üzere söz konusu altmış yıllık periyot, 1950-1960 çok partili siyaset ve Demokrat Parti iktidarı, 1960-1980 çok partili siyaset, 1980-2010 ordular, partiler ve küreselleşme yılları olarak kendi içinde sınıflandırılmıştır.

Tez, giriş ve üç ana bölümden oluşmaktadır. Giriş kavramların ve tarihsel bağlamın tartışıldığı ikili bir yapıya sahiptir. İlk kısımda tezde kullanılacak müze, bellek, gelenek, iktidar, bağlam ve sürdürülebilirlik kavramları tartışılmış ve bu kavramların birbiriyle kurdukları ilişki sorgulanmıştır. Giriş bölümünün ikinci kısmında ise, müze kurumunun dünya ve Türkiye'deki tarihi serüveni ele alınmıştır. Böylece, çalışmada kullanılacak olan kuramsal ve kavramsal çerçeve belirlenmiştir. Sürdürülebilirlik, İktidar Bağlamında Sözel Bellek ve Erken Dönem Cumhuriyet Müzeleri başlıklı birinci bölümde Mevlâna ve Ankara Etnografya Müzesi sözel belleğin iktidar üzerinden tartışılmasını mümkün kılmıştır. "1938-1950 Arası Kültür Politikaları Merkezinde Müze Sözel Bellek İlişkisi" başlığını taşıyan ikinci bölümde Halkevlerinin sözel belleğe yaklaşımı irdelenmiştir. "1950-2010 Arası Kültür Politikaları Merkezinde Müze Sözel Bellek İlişkisi" başlığını taşıyan son bölümde ise, Yapı Kredi Vedat Nedim Tör Müzesi, Gazi Üniversitesi Somut Olmayan Kültürel Miras Müzesi, Yaşayan Müze, ve son olarak İstanbul Modern Müzesi sözel bellek temsilleri bağlamında değerlendirilmiştir.

Teze konu edilen sözel bellek unsurları iktidar ve sürdürülebilirlik bağlamında ve müzeler ekseninde incelenirken bu ürünler, bir edebî metin olarak değerlendirilmemiştir. Tezin bu türden bir irdelemeye müsait olmayan yapısı nedeniyle sözel bellek yaratımları yani müze bağlamında aktarılan edebî metinler tezde yalnızca sergileme yöntemi ve iktidar bağlamında ele alınmıştır.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖNSÖZ	i
İÇİNDEKİLER	iii
GİRİŞ	1
KAVRAMSAL ÇERÇEVE.....	1
A- MÜZE FENOMENİ	1
B- MÜZE VE BELLEK.....	6
C- MÜZE BELLEK VE GELENEK	10
D- MÜZE VE İKTİDAR	13
E- MÜZE VE BAĞLAM.....	18
F- SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK KURUMLARINDAN BİRİ OLARAK MÜZE	25
TARİHSEL ÇERÇEVE	28
A- MÜZENİN EVRENSEL KÖKLERİ VE AVRUPA MÜZECİLİK TARİHİ.....	28
B- ÂSÂR-I ATİKADAN MİLLÎ ÂSÂR-I ATİKAYA OSMANLIDA MÜZE	40
C- CUMHURİYETTEN GÜNÜMÜZE TÜRK MÜZE ALGISI VE DÖNÜŞÜM.....	52
BÖLÜM I	67
SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK, İKTİDAR BAĞLAMINDA SÖZEL BELLEK ve ERKEN DÖNEM CUMHURİYET MÜZELERİ.....	67
1.1.SÖZEL BELLEĞİN TÜRBEDARI: MEVLÂNA MÜZESİ.....	67
1.1.1.“Gök Kubbeden Daha İyi Türbe mi Olur?”	70
1.1.2. Nesnenin Yeniden Temsili Üzerine	74
1.1.3. Mevlâna Müzesi ve Kutsalın Dokunulmazlığı.....	86
1.2. BİR SÖZEL BELLEK ANITI: ETNOGRAFYA MÜZESİ	92
1.2.1. Namazgâh Tepenin Anlattıkları.....	93
1.2.2. Etnografya Müzesi Yıkılıyormuş	96
1.2.3. Etnografya Müzesi ve Envanteri	103

BÖLÜM II	116
TEK PARTİ DÖNEMİ KÜLTÜR POLİTİKALARI MERKEZİNDE MÜZE SÖZEL BELLEK İLİŞKİSİ	116
2.1. HALKEVLERİNE GİDEN YOL	116
2.2. HALKEVLERİ MÜZECİLİK KOLLARI.....	121
BÖLÜM III	130
YENİ DÜNYA DÜZENİ EKSENİNDE GELİŞEN KÜLTÜR POLİTİKALARI VE MÜZE SÖZEL BELLEK İLİŞKİSİ	130
3.1. YAPI KREDİ VEDAT NEDİM TÖR MÜZESİ VE YIKTIN PERDEYİ EYLEDİN VİRAN/YAPI KREDİ KARAGÖZ KOLEKSİYONU SERGİSİ	131
3.1.1. Sergi Tasarımı ve Sözel Bellek İlişkisi	135
3.1.2. Sözel Bellek ve Yazılı Bellek İlişkisi: Sergi Katalogları..	141
3.1.3. Kültür Politikaları Bağlamında Vedat Nedim Tör Müzesi	146
3.2 GAZİ ÜNİVERSİTESİ SOMUT OLMAYAN KÜLTÜREL MİRAS MÜZESİ.....	148
3.2.1. Gazi Üniversitesi Somut Olmayan Kültürel Miras Müzesi ve Envanteri	148
3.2.2. Somut Olmayan Kültürel Miras Nasıl Korunmalıdır?.....	154
3.2.3. Somut Olmayan Kültürel Mirasın Müzede Sunumu	162
3.3. YAŞAYAN MÜZE VE GELENEKSELİN TEMSİLİ MEKÂNDA SUNUMU.....	168
3.4. SÖZÜN GÖLGESİ: GÖLGEYE ÖVGÜ SERGİSİ ve İSTANBUL MODERN MÜZESİ	184
3.4.1. Karagöz'ün Kökeni Tartışmaları ve Gölgeye Övgü	186
3.4.2. İlham Kaynağı Olarak Gölge ve Gölgenin Sürdürülebilirliği	190
3.4.3. Karagöz Neden ve Nasıl Öldürüldü?.....	196
SONUÇ	205
ÖZET	234
ABSTRACT.....	236

GİRİŞ

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Antikiteden ya da mitolojik devirlerden modern çağlara müzelerin Musalar özelinde süregelen varlığı aslında hafıza (bellek, zekâ), hatırlama (akılda tutma), hatıra (anı), unutma (bellek kaybı) ve bilinç (akıl) ekseninde düğümlenir. Müzenin belirtilen kavramlar ile kurduğu yakın ilişki müzeyi tanımlarken kullanılan ifadelerde netlik kazanır. Zira, müze için hafıza mek  nı, hafıza ambarı, hatırlatma kurumu, bellek kurumu, anı tutucu, bellek merkezi, bellek odası, bellek kutusu gibi tanımlamaların yaygın olarak kullanıldığı bilinmektedir. Bu bölümde öncelikle tezin bütünlüğü içinde merkez konumda yer alacak olan müze fenomeni üzerinde durulacaktır. Müzenin çok katmanlı yapısının bile  senleri olarak da değerlendirilebilecek bellek, gelenek, sürdürülebilirlik, bağlam ve iktidar kavramları müze ile ilişkilendirilerek ve bütünsel bir bakış açısıyla tartışılacaktır.

A- MÜZE FENOMEN  

Müze fenomeni için yapılan tanımlar müzeye yöneltilen olumlu ve olumsuz eleştiriler çerçevesinde belirir. Bu bölümde müzenin muhatap olduğu bu eleştirel görüşler ekseninde müze kurumunun niteliği ve niceliği ile ilgili düşüncelere yer verilecektir. İnsanlık neden müzeye ihtiyaç duymaktadır, müzelerin amaçları nelerdir, müze mantığının merkezinde yer alan fikrin sarsılması durumunda neler olabilir gibi soruların yanıtını arama merakımız da çalışmanın sınırları dahilinde ele alınacaktır. Müze fikri insanlığın ortak eğilimi olarak değerlendirebileceğimiz gündelik yaşamın dışında yaratılan bir kültürel ortamda gerçeğe, kutsala ulaşma çabası olarak değerlendirilebilir.   l   sergileme törenlerinde, anıtlarda, kiliselerde, nadire kabinelerinde ve son kertede modern müze salonlarında yaşamın rutin akışında fark edilmesi güç

ya da imkânsız olanı algılamak ve anlamak düşüncesinin müze mantığında yer aldığı anlaşılmaktadır. Bu aslında içinde bulunduğumuz bir mekânı sonrasında fotoğraf karesinde değerlendirmemize benzetmektedir. Aradan geçen bir zamandan sonra elimize aldığımız fotoğrafta orada bulunduğumuz anda görmediğimiz güzellikleri ve ayrıntıları fark ederiz. Fotoğrafa bakmadan önce orada bulunduğuna dikkat etmediğimiz bir mimarî ya da doğal güzellik elimizde tuttuğumuz ya da ekranda gördüğümüz fotoğraf karesinde açık seçik fark edilir olmuştur. Müzeler, insanı yaşamın akışında idrak edemediği, seçemediği gerçeklerle buluşturur. Jonathan Crary, *Gözlemcinin Teknikleri* adlı yapıtında gözlemci-görme ilişkisini anlamaya çalışır. Ona göre dünyayı tüm şeffaflığı ile kavrayabilmek isteyen gözlemcinin gözlemlediği şeye dışından bakması gerekir. Crary, *Camera Obscura*¹ bağlamında verdiği örnekte gözlemin neden dış dünyadan ayrılması gerektiğini de anlatır. *Camera Obscura* içinde yer alan bireyin dikkati dışarıya açılan pencere üzerinde değildir. İncelemelerine dalmış bilginlerin duvarlarla çevrili bir iç mekân içinde yalıtılmış olmaları dışarıdaki dünyanın anlaşılması önünde engel oluşturmaz. Çünkü dış dünya hakkında bilgi edinmenin önkoşulu bireyin içeride, dış dünyanın dışarıda kalmasıdır (2004: 18, 57). Kadim zamanlarda mağaralar, dağ tepeleri; ortaçağda kilise, Rönesans'ta nadire kabineleri ve modern zamanlarda müze her devrin değişen gerçekleri bağlamında arayış içinde olanlara gözlem ve kavrama için bir yurt olmuştur. Gerçekleri görme, kavrama arzusunu tatmin için oluştuğuna dair elimizde güçlü kanıtlar olsa da gerçeklik kavramını tersten okuduğumuzda bu kurumların özellikle de bir parçası oldukları iktidar ile ilişkileri doğrultusunda gerçekliği sakladıkları veya mitselleştirdikleri de akla gelmektedir. Aslında işin doğası gereği sınırlı bir alan ve kısıtlı bir yaşantı imkânı sunan bu mekânların

¹ *Camera Obscura*, günümüz fotoğraf makinelerinin prototip halidir. En basit şekliyle bir duvarında küçük bir delik bulunan karartılmış bir odadır. Bu delikten geçen ışık karşı duvarda, dışarıdaki görüntünün baş aşağı gelmiş biçimini oluşturmaktadır. Bu olaya ilk kez M.Ö. 4. yüzyılda Aristo tarafından değinilmiş, daha sonra geliştirilerek resim yapımında kullanılmıştır. 16.yy.da bu araçlara dış bükey mercekler yerleştirilmiştir. *Camera Obscura*' ya ışığa karşı duyarlı bir malzeme yerleştirilmesini ilk düşünen kişi 1800'lere Thomas Wedgwood olmuş, Fransız Niepce bunu gerçekleştirmiş ve ilk "fotoğrafı" 1826'da çekmeyi başarmıştır. Ayrıntılı bilgi için bakınız: Jonathan, Crary. *Gözlemcinin Teknikleri*, İstanbul: Metis, 2004, sf 42-57.

gerçeği, bütünü algılamada güdük kalabileceği düşünülebilir. Ne var ki Descartes’a göre de kameranın içi birbirinden tamamen ayrı olan bakan kişi ile dünyanın kesiştiği yerdir. Dolayısıyla gerçeği, bütünü kavrama çabalarını son derece bilimsel ve mistik bir arzunun yansıması olarak görme noktasında hüsnü zan içinde olmaya devam etmek gerekir. Mamafih siyaset, ticaret ve sahteciliğin kirli elleri ile de kolaylıkla iletişime geçebilecek bu masum çalışmaları değerlendirme hususunda dikkatli davranılmalıdır. Bu konu üzerinde özellikle müze ve iktidarı kültür politikaları dolayımında irdeleneceğimiz “Müze ve İktidar” bölümünde tartışacağımızı belirterek neden müze ve müze gibi kurumlara ihtiyaç duyulduğu üzerinde durmaya devam etmek yerinde olacaktır.

Martin Heidegger, modern çağda varlıkların hakikatlerine ancak temsilleri sayesinde kavuştuğunu ileri sürer. Descartes de düşüncenin ancak imge ve simgelerle gerçekleştiği görüşündedir (Aktaran Artun 2006: 148). Heidegger’in ileri sürdüğü gibi aslında her çağın gerçeği yakalama yolu birbirinden farklıdır. Modern zamanlarda gerçek, görmekle anlaşılabilecek bir şeydir. 19. yüzyılda görme duyusunun diğer duyulardan daha önde olmasının nedeni de budur.

Neden müzelere ihtiyaç duyuyoruz sorusuna yanıt arayanlardan biri de John Ruskin’dır. Ruskin, bu tür kurumların varlığından mutluluk duyar, çünkü ona göre gözlerin terbiye olması gereklidir. Ancak terbiye olan gözler sayesinde zekâ keskinleşebilir. Ruhsa şifa bulur. Zenginleşen iç dünya ile duygular derinleşir, beğeni incelik ve haz büyür. Böylece insan gelişir. Ruskin bir Whitechapel Güzel Sanatlar Galerisi üyesi olarak toplumu bilinçlendirmek ve hayatı sanatsallaştırabilmek için müzenin kullanılmasını kaçınılmaz bulur (Artun 2006: 177-178). Ruskin’in bu düşünceleri müzelerin eğitim boyutunu hatırlatır. Halk hem örgün hem yaygın eğitim kurumlarıyla eğitilmelidir. Yüksek sanat eserleri ile tanışmalıdır. 19. yüzyıldan günümüze aynı minvalde yürütülen bu tartışmanın müzelerin sanatı sabote ettiğini, öldürdüğünü savunan bir tarafı da vardır. Bu eleştirel yorumun altında müzelerin sanatı

halkın yaşamından, doğal ortamından kopardığı yönünde olumsuz görüşler saklıdır. Müzeye yöneltilen bu eleştirel tavır ile ilgili daha derinlemesine bir tartışmayı tezin “Giriş” bölümünde yer alan “Müze ve Bağlam” başlığı altında sürdürüleceğini belirterek müzeye yöneltilen başka olumsuz bakışların var olduğunu da göz önünde bulundurmak gerekir.

Bu eleştirilerden biri müzenin görevleri üzerine geliştirilen düşüncelerden kaynaklanmıştır. Klasik anlamda müzecilik hizmeti kültür ve sanat nesnesini daha çok korumaya yönelik bir tutum içindedir. Wendy Shaw, müzelerin bu korumacı tavrına karşı çıkar. Çünkü bu durumda müzeler kültürün korunmasına üretiminden daha çok önem vermekte ve kültürü cansızlaştırmaktadır (Shaw, 2004: 28). Müzeler hayatı anlama ve sanatı hayattan koparma bağlamında belki de iki uç noktada hayalin hiçbir zaman gerçek olamayacağı yapılardır. Bu anlamda müzeler hiçbir şey değilse bile iki başka düşün için ütopya yaratma merkezidir. Hayal, ütopya bir hedef anlamına geldiği için çekirdeğinde toplumları harekete geçirici bir öz barındırır. Peşinden koşulan müzesiz bir toplum kadar müzelerin temsil ettikleri kültür ve sanat seviyesine ulaşan insanlarla dolu bir toplum düşlemek de ütopiktir.

Andreas Huyssen, son yıllardaki müze ve sergi çılgınlığını anlamlandırmaya çalışan üç farklı görüşün varlığından söz etmektedir. Arnold Gehlen’in toplum felsefesi, Gadamer’in gelenek yorumbilgisi, Joachim Ritter’in modernlikteki gelenek erozyonunun insan bilimleri, tarihi koruma dernekleri ve müze gibi anımsama organlarını doğurduğu şeklindeki “telafi kültür modeli” vardır. İkinci olarak Baudrillard ve Henci Pierre Jeudy’nin dile getirdiği müzeleştirmeyi yüzyıl sonumuzun ölümcül kanseri olarak gören yapısalcılık sonrası ve gizliden gizliye kıyametçi kuram bulunur. Üçüncü olarak tüketim kapitalizminin yeni bir evresinin çıktığından söz eder. Bu kulturgesellschaft olarak adlandırılır. (Huyssen,1999: 40). Telafi tezine göre, müzeleştirme artık kurumun tekelinden ve kontrolünden çıkmıştır. Müzeleştirme artık gündelik yaşamın her anına nüfuz etmiştir. Hermann

Lübbe, daha önce herhangi bir kültürel şimdinin hiç bu kadar geçmiş saplantısı olmadığını ileri sürmektedir. Raymond Williams ise, aynı anda hem çok fazla hem çok az şimdinin varlığına dikkat çeker. Lübbe de kuramında müzenin bu istikrar yitimini telafi ettiğini savlamaktadır. Müze, istikrarını yitirmiş modern özneye geleneksel kültürel kimlik biçimleri sunmaktadır (Aktaran Huyssen, 1999: 41). Müzenin modern çağda işlevselliğini izah eden bir yorum yapan Lübbe'nin, Williams ile birlikte müzenin varlığını geçmişe duyulan özlem ve ilginin abartıldığı bir dönemin neticesi olarak gördüğünü anlarız. Ne var ki, geçmişe ilgi ya da saygının abartıldığı tek dönem 19 ve 20. yüzyılın modern toplumları değildir. Örneğe, Charles Perrault 17. yüzyılda eskiliğin şeylere değer kattığının toplumda genel bir yargı halinde yaşadığını anlatır. Perrault'a göre, içinde yaşadığı çağda geçmişin saygınlığı ve kutsallığı uhrevileştirilmiştir. Perrault bu konuda çağdaşlarını uyarır ve onlara bugünü görme ve yaşama çağrısında bulunur (Aktaran Yılmaz, 2010: 31-34). Dolayısıyla aslında geçmişe duyulan aşk ve özleyiş belki her çağın modernleri ve eskileri arasında bir gerilim yaratmış ve bir telafi mekanizmasının çalışmasına ortam hazırlamıştır. Günümüz modern dünyasında ise, müze sadece eskinin mekânı sayılmaz. Zira artık, müzeleri geleneğin ya da kültürel sürekliliğin bir parçası olarak da değerlendirmenin mümkün olduğunu gösteren örneklerle rastlamak mümkündür.

Jean Baudrillard ve Henci Pierre Jeudy'nin dile getirdiği diğer müze kuramı, bir felaket senaryosunu içerir. Baudrillard ve Jeudy, müzeyi kitle iletişim araçlarından biri olan televizyonla mukayese ederler. Onlar, müzenin televizyon gibi gerçek olanın benzeşini yarattığından söz ederler. Müze bu özelliği ile gerçeğin can çekişmesine katkıda bulunur. Baudrillard'a göre müzeleştirme, tam olarak korumanın karşıtıdır, öldürücü, dondurucu, kısırlaştırıcı, tarihsizleştiricidir. Nietzsche'nin de müzeyle ilgili felaket kuramına katkılarıyla bu düşünürler, müzenin sınırları dışına çıkıp gündelik yaşamın pek çok alanına sızmasını, yaklaşmakta olduğu düşünülen nükleer toplu kıyımla, yok olma korkusuyla başa çıkma çabası olarak gösterirler

(Aktaran Huyssen 1999: 48). Bu kurama göre, simüle edilmiş gerçekler yaratma mekânı olarak müzenin kendisi de aslında bir simülasyondur.

Müzenin varlığı ve simgelediği anlam üzerinde fikir üreten bir başka kuram ise, kultargesellschaft kuramıdır. Bu tez, endüstri sorununu ele almaktadır.

Müzeye yöneltilen olumlu ve olumsuz görüşler müze fenomenini daha anlaşılır kılmak ve onu çok cepheli değerlendirmek için iyi bir düşünme zemini yaratmaktadır. Bundan sonraki bölümde müze fenomeninin daha derin anlamlarını kavramak üzere kavramın bellek ile kurduğu ilişki üzerine yoğunlaşılacaktır.

B- MÜZE VE BELLEK

Müze kavramının bugün algımızda uyandırdıklarının aslında uzun bir zaman boyunca insanlığın hafıza, hatırlama, hatıra, unutma ve bilinç kavramları çevresinde şekillenen öykülerden taşıdığı ve süzüldüğü görülecektir. Bu kavramları daha yakından tanımaya Walter Grasskamp'ın “En eski müze hafızadır” deyişinden hareketle bellek kavramından başlamak doğru olacaktır.

Douwe Draasima, Bellek Metaforları adlı kitabında memoria sözcüğünün Latince de iki anlama geldiğinden söz eder. Memoria, hem bellek hem hatıra anlamına gelmektedir. Yazara göre, İngilizcedeki “memorial” sözcüğü de eskiden iki anlamda kullanılmaktadır: Hatıra ve yazılı kayıt. Bu ikilik, insanın hatıraları ile bu hatıralardan bağımsız olarak bilgiyi kaydetmek için keşfedilmiş araçlar arasındaki bağlantıyı vurgular (Draasima, 2007:47). Türk dilinde de bel, belli, belgü, bellik, bellek ve belge sözcükleri arasında anlamsal bir bağ vardır.

Bellek, Kaşgarlı Mahmut'un izini sürdüğü sözcüklerden biridir. Sözcüğün kökü olan bel, işaret, *im* anlamına gelmektedir (Atalay, 1998Cl:385). Divan-ı Lügat'it Türk'te "bel" sözcüğünün hatıra ile ilgili herhangi bir anlam ilişkisine değinilmemiştir de "bel" ile "belge" arasındaki anlamsal bağ dikkat çekicidir. "Belge" işaretlenen bilginin, anının, olayın kaydedilmiş hâlidir. "Bel" ile "bil" ve "belge" ile "bilgi" arasındaki bağıntı ya da alışveriş işaretlenenin öncelikle bilgisel düzeyde olduğunu çağırıştırır. Köken Bilgisi Sözlüğünde, bel- sözcüğünün muhtemelen bil- sözcüğünün bir çeşitlemesi olduğu ifade edilir (Gülensoy, 2009:129). Belge, günümüzde bir gerçeğe tanıklık eden yazı, fotoğraf, resim, film, heykel, yapı gibi vesikalar olarak anlam genişlemesine uğramışsa da belgenin geçmişte de bir şeyin kanıtı olarak geniş bir anlama geldiği düşünülebilir. Belge ile bellek arasındaki anlamsal ilişkinin, Türk kültüründe de bilgi üzerinden dolaymlandığı ileri sürülebilir. Çünkü Kaşgarlı Mahmut'un verdiği bilgilere göre, aynı kökten türeyen "belgü" işaret, nişan, im; bellik işaretleme ile ilgili bir törenin adı ve nişan merasimi demektir. Bellilik de aynı kökten türetilir ve mezar taşı manasını taşır. Bellilik keza nişanlanan kız ya da erkeğe verilen çevrenin de adıdır (Atalay, 1998: 385). Bu anlamda, belge, bilgiyi koruyan veya kaydedendir.

Bellek, belge ve bilgi arasındaki anlamsal bağ, belleğin belge ve dolayısı ile bilgiye ev sahipliği yapmasından ileri gelir. Ancak ev sahibi konuk ilişkisi uzun süre aynı evi paylaşan insanlar arasında olduğu gibi bir müddet sonra ortadan kaybolur. Zamanla kim ev sahibi kim konuk belirsizleşmeye başlar. Bilgi bellek olmuştur, bellek sırf bilgi kesilmiştir. Belleğin çekirdeğinde yer alan bilgi aynı zamanda belge niteliğindedir. Çoğu kez kültürel bellek yerine de kullanıldığı hissedilen geleneğin bu üçlü arasındaki yeri ele aldığımız konu itibarı ile dikkate değerdir.

Bellek kavramı ile ilgili bir tasnife gidileceği zaman ilk akla gelen tasnif modeli kayıt aracının belirleyiciliği merkezinde yapılır. Bellek aktarımında birincil sözlü kültür evresinde kullanılan araç "söz"dür. Yazının icadı ve daha

doğru bir söylemle yaygın kullanımı evresinde bellek kaydetme aracı “yazı” haline gelir. Jan Assmann da kültürel belleği, aktarma araçlarının belirleyiciliğinde sınıflandırır. O, belleği, ritüel bağdaşıklık (sözlü bellek), metinsel bağdaşıklık (yazılı bellek) olarak adlandırmıştır (Assmann, 2001: 89). Belleğin değişen kaydetme araçları karşısında takındığı tutum, bu çalışmada müze belleğin somut olanı ya da olmayanı benimsemesine yansıtılacaktır.

Hatırlanması gerekenleri belirleyen ortak aklın nasıl çalıştığını belirleyemesek de kaydedilenler, ezbere alınanlar, akılda tutulanlar yazı öncesinden elektronik kültür evresine kadar çağın gereklerine göre başkalaşmıştır. Bugün sosyal bilimcilerce kabul edilen en önemli dış bellek aracı yazıdır. Draasima’nın sözünü ettiği doğal bellek taşıyıcısı olarak algılanan beyin ile aynı işi gören “dış bellek”ler mevcuttur. Ancak, dış bellekler kullanılabilirliği özelinde doğal bellekle kol koladır. Yazı dilinin ilk dış bellek olarak algılanmasından kaynaklanan sözlü kültür döneminde insanlığın sadece doğal belleğini kullanarak kendisine gerekli olan bilgileri kaydettiği varsayımı yaygındır. Bununla birlikte yazı öncesinde de insan dış bellek unsurlarına bilgiyi, anıyı kısaca hatırlamak istediklerini bağlamayı bilmiştir. Örnekte, mitolojik dönem, ki burada birincil sözlü kültür dönemi yerine kullanılmaktadır, penceresinden bakıldığında, mekânlara, yerlere isim vermenin perilerin doğal özelliklerden biri olduğu görülür. Nicole Belmont Musalar’ın da diğer periler gibi bulundukları mekâna ad verdiklerini anlatır (Aktaran Bonnefoy, 2000: 914).

Modern dönemin hatırlamayı somutlaştıran sureti müzelerdir. Müzeler de tıpkı sözün egemen olduğu dönem aklının karakteristiği gibi belleğin mekâna raptedildiği taşlardan, mağaralardan farklı değildir. Bir efsaneyi taşıyan taş, mağara, mezar taşı gibi müzeler de sözel belleği saklayan yerler olma hüviyetine kavuşmuştur. Mekânın bilgi tutucu, deneyim saklayıcı yeteneğini fark eden insanoğlu mitolojik devirlerden beri aynı yöntem ile unutmaya meydan okumuştur. Assmann’ın ifade ettiği gibi aslında hatırlama

hiçbir zaman kendiliğinden değildir (Assmann, 2001: 44). Hatırlamayı çağıran, tetikleyen teknolojiler bulma yeteneğine sahip olan insan unutmayı hastalık haline getirmekten yani bellek yitiminden kaçınmıştır. Eldeki veriler, insanlık tarihi boyunca bin bir türlü hatırlama teknolojisi kullanıldığını göstermektedir. Hatırlama ereğine yönelik uygulamaların en etkin olanlarından birinin ise, mekân-bilgi ilişkisinin keşfi olduğu söylenebilir.

Bellek kişisel, toplumsal ya da kültürel de olsa, dış belleğin desteğiyle varlığını sürdürür. Bilginin mekân ile kurduğu ilişki özelinde ölümsüzleşmesi bellek içeriğinin olduğu gibi korunduğu anlamına gelmez. Bellek, Assmann'ın da ifade ettiği gibi yeniden yeniden kurulur. Paul Connerton *Toplumlar Nasıl Anımsar?* adlı eserinde, belleğin geçmişte yaşanmış olayların zihinde yeniden canlandırılmasından ibaret olmadığını anlatır. Yazara göre bellek geçmişten çok içinde bulunulan anın dinamikleri tarafından belirlenen ve değişken bir süreçtir. Bellek şimdiki anın ihtiyaçlarına göre sürekli yeniden şekillenir (Connerton, 1999: 25-31). Bellek içeriği, ilerleyen zamanın değişken ilişkileri çerçevesinde sürekli yeniden örgütlenir. Yeni olan da sadece yeniden kurulan geçmiş biçiminde ortaya çıkar. Toplum, yeni fikirleri alıp geçmişin yerine koymaz. Sadece geçmişi o zamana kadar etkili olmuş başka gruplardan farklı biçimde devralır.

Müzeler de modern çağın geçmişi devraldığı kurumlardan biri olarak bir bellek mekânıdır. Ancak günümüzde pek çok kere bellek ve gelenek kavramları çok isabetli olmayacak biçimde birbirinin yerine kullanılmaktadır. Bundan sonraki bölümde bellek ve gelenek kavramları ve bunların müze ile ilişkisi üzerine bir tartışma yer almaktadır.

C- MÜZE BELLEK VE GELENEK

Belleğin geçmişi şimdide yaşatma gücü ve yetisi kültürel bellek ya da sözel bellek tartışmaları bağlamında ele alındığında gelenek ve sürdürülebilirlik kavramlarını çağrıştıracı niteliktedir.

Belleğin çift taraflı iş görme gücü, bellek içeriklerini korumak ve gelecek kuşaklara aktarma potansiyeli oluşturmak ekseninde belirginleşir. Yani bellek ona dokunulmazsa sadece kaydedendir. Onunla ilişkiye geçildiğinde ise barındırdığı bilgi potansiyelini aktarma araçlarına devredebilir. Aslında kültürel bellek ve gelenek kavramlarının birbirlerine sınır teşkil etmeleri dokunma çizgisinde silinir. Geleneğin içinde taşıdığı süreklilik insanın ona dokunuyor olması, kendiliğinden bir ilişki geliştirmesi anlamına gelir. Örneğin Assmann, ritüel bağdaşıklıkta metinsel bağdaşıklığa geçişte toplumların kaydettikleri metinleri kullanmadıkları zaman onların anlamı korumak için bir kap olmaktan çok onun için bir mezara dönüştüğünü savunur (Assmann, 2001: 93).

Birincil sözlü kültür ortamında bellek ve geleneğin birbirinden ayırt edilmesi zordur. Sözü edilen bu dönemde bellek ve gelenek aynı anneden aynı anda doğan kardeşler gibidir. Yani, birincil sözlü kültür ortamında bellek ve geleneğin ilişkisi yoğundur. Doğal bellek sözlü kültür döneminde insanlara bilgiyi sunar. Bilgi, yani bellek sürekli ve hiçbir zorlamaya uğramadan kullanılır. Kendiliğinden, doğal akan bilgi ve onun kullanımı geleneği doğurur. Var olan bilginin yaygın olarak kullanımı, bilginin iş görmesine paralel olarak gelenekselleşir.

Kendiliğindenliğin bir seçme özgürlüğünden yoksunluk anlamına geldiği de varsayılabilir. Zira sözlü kültür ortamında eldeki bilgi sınırlıdır. Geleneğin kutsallığı ise sorgulanmamasında aranmalıdır. Kendiliğindenlik de aslında gücünü buradan alır. Bilgi, bellek ya da gelenek olduğu gibi kabul edilir. Sorgulanmayan bilgi yazılı kültürde didik didik edilir. Gelenekle bağlar

bu çerçevede cılızlaşır, seyrelir. Sorgulanmayan bilginin kutsallığı ve değeri ise onun kendiliğindenliğini pekiştirmekte etkilidir. Ancak sorgulanan bilgi deneyselliği işin içine kattığı için kutsal ve değişmezlik özlerini yitirir.

Toplumsal bellek bir dizi çaba gerektirir. Bellek, ortaya çıkarılması, canlı tutulması ve geleceğe aktarılması bir plan dahilinde gerçekleşen bir olgudur. Gelenek dünden bugüne kalan doğal bir haldir. Zorlamalardan azadedir. O yüzden Edward Shils son derece haklı ve doğru bir yaklaşımla geleneğin ancak onu yaşamayı tercih eden bir halkla mümkün olduğunu savlar (Shils, 2003: 113). Ne ki, belleği dönemsel farklarla halk değil, halkın üzerinde yaptırım ve yönlendirme gücü olan otorite kurumları, aydın kesim, bilimsel çevre ve sermaye grubu korur ve kullanır. Assmann'a göre, bellek geçmiş ile gelecek arasında kopukluğu olan sıcak toplumların yarattığı ya da sıcak toplumlar için geçerli bir mefhumdur. Soğuk toplumlarda geçmiş, şimdi ve gelecek arasında bir ayrışma ve uzaklaşma söz konusu değildir. Onlar tek bir zamanda yaşarlar. Geçmiş her an tekerrür eder. Assmann, kendi kendine "Neden insanlar unutmaya bu kadar meyilli olduğu halde unutmuyor?" sorusunu sorar (Assmann, 2001; 69). Bu sorunun yanıtını ise Lévi Strauss'un sıcak ve soğuk toplumlar ayrımında bulur. Lévi Strauss'a göre soğuk toplumlar, toplumsal dengelerini etkileyebilecek etkenleri otomatik olarak etkisizleştirirler. Lévi Strauss'un soğuk toplumlarında bellek ve gelenek arasında bir ayrım görmek zordur. Çünkü bu ikili arasına giren kara kedi zaman bir şekilde bertaraf edilir. Üstesinden gelinen zaman, bellek ve gelenek kardeşliğini etkileyemez (Aktaran Assmann, 2001: 71).

Bellek aslında müzesel olsa da olmasa da gelenekten kopma ve değişimle ilgilidir. Bellek ancak o zaman kendini var eder. Düzenli ve sürekli olma ise gelenekle ilgilidir. Gelenekler geçmişten gelse de şimdiye ait olsa da bir devinin parçasıdır. Bellek bize göre daha çok gelenek ile ilişkilidir. Bellek unutulmuş ve kullanımı tedavülden kalkmış gelenekler bütünüdür.

Assmann, bellek sanatı ile hatırlama kültürünü birbirinden ayırırken, belleğin öğrenmeye zemin hazırladığını, hatırlamanınsa insanı geçmişe ilgi duymaya ve onunla ilişki halinde olmaya davet ettiğine dikkat çeker. Çünkü geçmiş, ancak kendisi ile ilişki kurulduğunda ortaya çıkmaktadır. Yani geçmiş hatırlanarak yeniden kurulur. Geçmişin hatırlanması için gerekli koşullar yerine gelmiş olmalıdır. Bunlardan biri, geçmişin tamamen yok olmaması koşuludur. Diğer taraftan geçmiş ile bugün arasında karakteristik farklılıklar olması gerekmektedir (Assmann, 2001). İşte gelenekle bellek ilişkisinin gelenek ve hatırlama ilişkisine dönüştüğü bu noktada gelenek ile belleğin yolları ayrılır. Aralarından su sızmayan durum ortadan kalkar. Bellek bir üst kavram olarak düşünüldüğünde unutma ve hatırlama gelgitlerindeki mesafenin açılması geleneğin değişime ve dönüşüme uğradığının, başka bir kültür dairesine girildiğinin habercisidir. Tercih edilen yeni kültür değerleri benimsenirken eskilerin kullanımı ile ilgili bir seyrekleşme görülür. Kültür geçmiş, şimdi ve geleceğin birleşimidir. Bellek bu minvalde unutulana ve hatırlanması gerekene yakın durur. Gelenek ise kabuk değiştirmiş, başkalaşmıştır. Geçmişin gelenekleri şimdi belleğimizde yaşayabilir, yaşatılabilir ya da tamamen unutulabilir. Gelenek zamanenin kontrolündedir. İpler zamanın elinde gerilir, gevşetilir. Zamane insanları kontrollü ya da kontrolsüz bir biçimde geçmişin kadimliğinden beslenen gelenekleri sürdürmeyi seçebileceği gibi geçmişle ilişkilendirilen ama aslında tarihin hiç yazmadığı gelenekleri sürdürdüklerini de iddia edebilirler. Yaşanılan anın gerektirdiği yeni gelenekler için adım atabilirler. Yani geleceğin geleneklerini yaratabilir. Bu bağlamda geleneğin geçmişle kurduğu sıkı bağ kadar şimdi ve gelecekle de sıkı fıkı olması üzerinde düşünülmesi gereken bir konudur. Örneğin, 19. yüzyılda modern manada oluşan müze kurumu, etrafında kocaman bir geleneğin oluşmasına vesile olmuştur. Müze folkloru olarak adlandırdığımız bu gelenek bellek üzerinden iş görür. Ama müze ile ziyaretçi arasında yeni yeni biçimlenen ilişkiler müze folklorunu doğurur. Bu modern çağın bir geleneğidir. Müzeye giriş, müzede bulunuş ritüelistik bir hava içinde gerçekleşmektedir.

Geleneğin bir süre sonra kültürel belleğe dönüşmesi, geleneğin yaşamdan kopması anlamına gelse de olması gereken ölçüde bu sürecin çok doğal olduğuna şüphe yoktur. Çünkü geleneğin yaşamdan kopması özünde bir unutmayı ve değişimi barındırır. Nasıl ki insan hafızası için dozunda unutma bir sağlık belirtisi iken unutma aşırı derecelere ulaştığında bellek yitimi (amnezi) hastalığından söz ediliyorsa, aşırı anımsama (hipermnezi) da bir hastalık belirtisidir. Bu yüzden unutmanın toplumsal düzeyde önemi yadsınamaz. Peki unutulacak olan ve/veya hatırlanması gereken nedir, bunların seçkisi nasıl yapılmaktadır? Yanıt bekleyen bu soruların çağrıştırdığı gibi bundan sonraki bölümde müzenin araçsallaştırılması öncelikle iktidarın bakışıyla ilişkilendirilerek ele alınacaktır.

D- MÜZE VE İKTİDAR

Çağdaş müze algımızda müzeler de kütüphaneler gibi bilgiyi ortak kullanıma açan kurumlardır. Müzelerin pek çok işlevi vardır; içerdikleri bilgi birikimiyle, bireyin ve toplumun zihnini açıcı yönde kullanımının ötesinde, iktidar olgusu ile de doğrudan ilişkilidirler. Bilginin güdümlü hâle gelmesini Ali Artun, Müze ve Modernlik adlı çalışmasında milat öncesinden verdiği örneklerle anlatmaya çalışır. Artun, müzelerin Avrupalı geçmişinde, bilgi iktidarının ezici gücünün bir göstergesi olarak kullanıldığını söz eder. Bilgi üzerindeki egemenlik uğruna İskenderiye Kütüphanesi zamanında Bergama, Antakya, Atina, Roma gibi evrensel kütüphaneler arasında yaşanan kıyasıya rekabeti anlatır (2006: 14-15). Bu tarihî vaka bizi siyasette bilgi üzerinden kurulmak istenen bir iktidar biçimiyle tanıştır.

İktidar ve bilginin müze üzerinden kurulan bir bağla araçsallaştırılması müzelerin doğasından kaynaklanır. Çünkü modern müzelerin ilk kıpırtılarını Aydınlanma döneminde görmek mümkündür. Bilgi ve iktidarı yolda yürüyen iki dosta benzetecek olursak, Kadir Cangızbay'a göre bu ikilide yolda önde

yürüyen bilgidir. Bilgi, iktidarın önünde gelir, çünkü bilgi gücü elde etmeye ve sürdürmeye yardımcıdır (Cangızbay, 1997: 11). Peter Meusburger'e göre ise, bilgi, siyasal iktidara dayanak sağlar ve iktidarı meşrulaştırabilecek niteliktedir. İktidarsa bilginin birikimini ve dağıtımını kontrol etmeye çalışır (Aktaran Seyrek, 2006). Müzelerin başlangıçtan beri varlığı iktidarı kurmaya yöneliktir. İktidar, bilgi payını halka dağıtmada ya da ortak kullanıma sunmada titiz davranır ve bilginin halka hangi veçhesiyle ve ne kadar verilmesi gerektiğine müdahale eder. İktidar bu anlamda yeğlenen bir bilgilenme aurası oluşturur. İktidarın bu aurayı yaymak için kullandığı kurumlar vardır ve bu kurumlardan biri de müzedir.

Sanatı, kültürü, doğayı korumak ve gelecek nesillere aktarma gibi masum düşünceleri barındırmanın yanı sıra ve özellikle de, İskender örneğinde görüldüğü gibi, müze masum olmayan tasarıları uzun vadede gerçek yapma mekânıdır. Ali Artun, Thomas Edward Lawrence'ın bu yöndeki düşüncelerini aktarır. Yazara göre, İskender tek bir mekânda dünyanın tüm bilgisini bir araya getirme hayali taşır. Hayallerdeki bellek merkezinin ilk başarılı tasarımı da bu minvalde İskenderiye Kütüphanesidir. Ne var ki başarılı bellek merkeziyetçiliği bir kültürel emperyalizm tasarısının da ilk örneği sayılmaktadır (2006: 15). Sanata, sanatçıya ilham veren Musalar evi, İskender'in tüm zamanlara ait olan bilgi birikimini tek bir merkezde toplama pratiğiyle pencerelerini başka bir gerçeğe açar. Müzeler, duygu ve sezgi gücünü geliştirme yolunda bir vasıta olarak görülürken bir anda kültürel emperyalizmin inşa aracına dönüşür. Dünya müzecilik tarihi Batı'nın erken devirlerden beri müzeyi kendi üstünlüğünü sergilemede müzeleri araçsallaştırdığı örneklerle doludur.

Müzenin nesneyle kurduğu ilişki iktidar ölçeğinde incelenmeye değerdir. Bu ilişkiye göre, müze nesnesi kimi zaman iktidar sahibi olanı, kimi zaman da iktidarsız olanı simgelemektedir. Bu çalışmada, iktidar olgusu merkeze konduğunda tartışmalar, "geçmiş seçen güç" ve "seçilen geçmişin gücü" ekseninde sürdürülecektir. Nitekim iktidar, geçmiş simgelerini

kullanarak halkın hafızasındaki görüntülere müdahale ederken bunu aktarmada kullandığı dil, geçmiş bir güç olarak gösterebileceği gibi geçmiş aciz, kudretsiz, erksiz, akim, zayıf da kılabilir.

Diğer taraftan müzeler dünyada olduğu gibi Cumhuriyet Türkiye'sinde de iki temel hedefe koşturmaktadır. Müze kültürünün erken evrelerinde kurumdan beklenen geçmişe, atalara ait olan sanat ve kültür değerlerini daha çok siyasal ve psikolojik bir tahakküm aracı olarak kullanmasıdır. İktidarın görüşleri doğrultusunda psikodinamik bir iletişim modeli sunan müze, ikna edici mesajları olan nesnelerle, halkın düşünceleri ve duyguları üzerinde etkili olur ve iktidar söylemini yaygınlaştırır, halkın iktidarın şarkısını söylemesini mümkün kılar. Türkiye Cumhuriyeti müzeleri özelinde düşündüğümüzde sadece ata yadigârlarının teşhirine ve korunmasına odaklanan müzelerin yanı sıra geçmişin değerlerine dayadıkları merdivende adımlarını geçmişten aldıkları güçle bugüne ve geleceğe atan sanatçılara ve sanat eserlerine yer veren müzelerin varlığı da dikkat çeker. Sözü edilen ikinci grup müzelerde amaç sadece geçmiş nümayişleri ve geçmişin himaye edilmesi değildir. Bu tür müzeler, hafızası güçlü akıllara değil ama yaratıcılığı gelişmiş zihinlere benzerler. Onlar ellerindeki malzemeyi dondurucuda olduğu gibi saklamak yerine onun geleneğin bir halkası olması için mücadele ederler. Geleneğin devamına katkı sunan bu müzelerde kültür ve sanatın yaşayan tarafını görme fırsatı buluruz. Dolayısıyla müzeler kültürel geçmiş belleğe dönüştürdükleri gibi geleneğin inşasında bir merhale olarak da değerlendirilebilirler.

Geçmişe, atalara ait kültürü himaye eden siyasî iktidarın geleneğin inşasında etkili olan müzelerin de bu müzede eserleri sergilenen sanatçıların da hamisi olduğu düşünülebilir. Türk geleneğinde patrimonial prensibin işlerliğinin bir göstergesi olarak yorumlanacak bir iktidar anlayışının izlerine rastlamak günümüz sanatçı-patron ilişkisi bazında ve iktidar söylemleri doğrultusunda pek mümkün görünmemektedir. İktidar da işte tam bu noktada aslında çok katmanlı okunması gereken bir yapı olarak karşımıza

çıkılmaktadır. İktidarın amacına giden yolda kullandığı aygıtların tümü aslında kendi içinde başka iktidar alanları daha doğurmaktadır. Günümüzde, müze ve iktidar, kültürel bellek ve iktidar ilişkisi bağlamında düşünüldüğünde siyasi iktidarın sınırlarının ötesinde bir iktidar kavramıyla karşı karşıya olduğumuzu ileri sürmek yanlış olmayacaktır. Uluslararası anlaşmalar, evrensel sürdürülebilirlik kurumları, bilginin demokratikleşmesi ve küreselleşme gibi başka iktidar aygıtları siyasî iktidarın saltanatını sarsmıştır. Nitekim Michael Mann, toplumsal iktidarın dört kaynağını vurgular: ideolojik, iktisadi, askerî ve siyasi iktidar. Mann, düzgünce sınırlandırılmış her toplum içinde tek bir iktidar yapısından ziyade iktidarın çok boyutlu, ulusötesi de olabilen kenetlenmiş ağlar gerektirdiğini vurgular (Aktaran Bilton 2008: 194). Modern ulusların ve kapitalist ekonomilerin iktidar biçimleri üzerinde odaklanan çalışmalarıyla Michel Foucault ise iktidarı bölünmez bir bütün olarak görür. O, iktidarı tüm toplumsal ilişkilerde mevcut bulur. Foucault'ya göre bilgi ve iktidar arasında yakın bir ilişki vardır. Bilgiye ilişkin iddialar aslında iktidara ilişkin iddialardır (1999:177).

Foucault iktidarı kurmada modern toplumların geleneksel toplumlardan başka bir iktidar teknolojisi kullandıklarını ileri sürer. Buna göre, beden şiddet kullanmadan kuşatılıp tabi ve uysal kılınabilir. Foucault bu yöneme, dispositif adını vermektedir. Foucault'ya göre dispositif söylemler, kurumlar, mimari biçimler, düzenleyici kararlar, yasalar, idari tasarruflar, bu söylemsel ve söylemsel olmayan ögeler arasındaki ilişkilerin oluşturduğu sistemlerdir. Bu açıdan dispositif her zaman bir iktidar oyunu içersindedir, bunun yanı sıra kendisinden çıkan ve aynı ölçüde kendisini koşullayan belli bilgi sınırlarıyla da her zaman ilişki içindedir. Foucault bilgiyi, hem iktidarla ayakta duran söylemlere gereksinimi nedeniyle; hem de bilginin kullanımının stratejik olması nedeni ile bir iktidar olgusu olarak ele alır. Foucault'ya göre Batı'da iktidar bilgiye, bilginin evrensel ölçütlerine başvurmadan doğrulanamaz olmuştur. Foucault, bilginin iktidarsız oluşamayacağını söylerken kuramsal bir sav sunmakta, ama iktidarın kendini bilgiyle donatıp temellendirmeye başlamasının tarihsel bir dönüşüm olduğunu söylemektedir. Bilginin hem

olanaklılığında, hem de toplumsal dolaşıma sokulmasında iktidarla birlikte işleme zorunluluğu vardır. Sahip olduğumuz bilgi söylemlerimizi oluşturmakta söylemlerimiz ise bizi tanımlamaktadır (1999).

İktidar ilişkilerinin değiştiği bu yeni iktidar modelini Foucault, *biyo-iktidar* olarak adlandırır. Ferda Keskin, Foucault'ya göre iktidarın yalnızca özgür özneler üzerinden işleyebildiğini aktarır. İktidar özgürlüğü dışlamaz, onu varsayar. İktidarın kötüye dönüştüğü, kullanıldığı biçimler vardır. Foucault bunu, *tahakküm* olarak adlandırır. Tahakkümün olduğu yerde ise iktidar ilişkisi olamaz. Foucault'ya göre bilgi, tarihin farklı dönemlerinde farklı anlamlara gelecek bir çerçeve içinde, bir başka deyişle, farklı *epistemeler* içinde anlaşılmalıdır. Bilgiyi belirleyen kurallar çağdan çağa değişir. Bu sebeple, Foucault bilgi analizinin temeline *süreksizlik* kavramını yerleştirir. Bu kopuşlar/süreksizlikler elbette iktidarda meydana gelen değişikliklerle alakalıdır. Bilgiyi çevreleyen normlar, iktidarın ihtiyaçlarına göre değişir. İktidar bilgiyi belirlediği gibi, oluşturulan bilgi de iktidarı belirler. İktidar ve bilgi karşılıklı olarak birbirini içerirler. Karşılığında bir bilgi alanı oluşturmayan iktidar ilişkisi olmadığı gibi, iktidar ilişkisi varsaymayan ve oluşturmayan bilgi de yoktur. Birey ise, bu ilişki yumağı üzerinden kurulan deneyimlerin öznesi olarak görülmelidir. Bir başka deyişle, iktidarı içselleştirip, iktidar normlarını kendi iradi eylemleri sayarak özneleşir. Bu yolla ise iktidar, kurduğu, oluşturduğu birey/özne üzerinden yeniden üretilir (<http://www.bisav.org.tr/kurumsal/> Keskin 2006).

İktidarın bir önceki dönemi reddiyesine ve/veya yeni olanı içselleştirmesine dayanan devri sırasında müzenin amacı, hatları çizilen epistemolojik alanın doğrularını yaymada dispoitif söylemi yeniden üretmektir. Bu bağlamda, müze içeriğinin sunum biçimi müze nesnelerinin erkini teslim etmekte ya da bu erki ellerinden almaktadır. Foucault'nun iktidar analizi ekseninde düşünüldüğünde her türlü bilginin, belirli bir tarihsel pratiğin ürünü olduğu görüşünü de dikkate almak gerekmektedir. Başka bir ifadeyle

Foucault, bilginin masum bir şekilde gerçeği yansıtmadığından, aksine son derece yanlı olabileceğinden söz etmektedir (1999).

E- MÜZE VE BAĞLAM

Müze karşı geliştirilen eleştirel yorumların özünde sanat eserinin bağlamından kopartılması ve eserin yaratıcısından yalıtılması endişesi vardır. Sanat alanında kendi özgün mekânlarından ve zamanlarından yalıtılan, hayatlarından koparılan birtakım nesnelerin müzede sanata ve tarihe dönüşmesi sorunsalı müze muhalefeti doğuranlardan biriydi. Daniel Sherman, Quatremère'nin sanat eserlerinin ait oldukları tarihsel mirastan ve kültürel çevreden sökülüp alınmalarını meşru görmediğini nakleder. Ona göre sanatın özgün bağlamından yalıtılması, hem kendi tarihini, hem de vatanının tarihini keşfetmeyi engeller. Böylece, sanat sahici anlamını, amacını yitirir (Aktaran Artun 2006: 230-231). Nesne ve müze arasındaki ilişkiyi sorgulayan araştırmacıların zihninde müzenin eser ve sanatçı arasındaki ilişkiyi görmezden gelen tavrına yöneltilen eleştiriler de vardır. Şöyle ki, müzeolojide eserin müze yerleştirilmesi, eserin yaratılma sürecinin üzerine sünger çeken bir eylem olarak tanımlanır. Eserin yaratılma sürecinin izleri müze yerleştirme ile silinir. Atölyede yaratılan sanat bağlamından koparılmış, estetik, sınıflandırma ve ekonomik kaygıların hâkim olduğu başka bir yere taşınmıştır. Eser herhangi bir küratörün keyfe keder düzenlemesine terk edilmiştir. Eserin bağlam ve sanatçı ile ilişkisinin koparılmadan sergilenmesi eseri bütün olarak algılamamıza olanak tanır.¹

John Berger de konuyu görsel sanat ve onun korunması gerekliliği düşüncesinden yola çıkarak değerlendirmiştir. Berger'e göre sanatı koruma dürtüsü onu bağlamından, halktan koparmıştır. Yazar, görsel sanatların her

¹ Müzenin eseri bir anlamda öldüren bu tavrına ayak direyen birkaç sanatçı bulunmaktadır. Constantin Brancusi bu sanatçılardan biridir. Sanatçı, eserlerini doğdukları yerde korunmaları şartı ile Fransız hükümetine bağışlamıştır.

zaman koruyucu bir kabuk içinde var olageldiğinden söz eder. Başlangıçta bu kabuk gizemli ya da kutsal bir şey olarak kabul edilmiştir. Yapıtın içine oturtulması ya da saklanması için yapılan bir mağara, yer, bina vardır. Önceleri sanat eserleri halkın içinde yaşıyorken sonra yönetim sınıfının eline geçer. Halktan ayrılır. Bu arada sanatın yetkesi koruyucu kabuğun yetkesinden ayrılmaz olur (Berger, 2006: 32). Berger, bağlamdan koparılma ile ilgili olarak zihnimizde başka bir boyut açar. Çünkü bağlamdan kopan yapıt halkın elinden alınır. Müzenin tarihî serüvenini ele aldığımız bölümde eserin daima kilise, aristokrasi ve burjuvazi gibi iktidarı temsil eden kesimlerin himayesinde olduğu hatırlanacaktır. Sanatın yetkesini elinde bulunduran kesimlerin adı tarihî süreçte değişmiştir. Bugün de sanatın ve kültürün yetkesini elinde bulunduran kesimlerin varlığından söz etmek mümkündür. Dinî kurumlar, aristokrasi, burjuvazi gibi yetke sahiplerine bugün sürdürülebilirlik kurumları eklenmiştir.

Aydınlanmayla önce Avrupa’da sonra neredeyse bütün dünyada Aristo felsefesinden Newton felsefesine yönelen zihniyet değişikliği gözlenir. Bu felsefi geçiş bağlam tartışmaları üzerinde çalışan sosyal bilimlerin çalışma yöntemini etkilemiş, dönüştürmüştür. Kültür bilim çalışmalarında da işlevsel kuramla başlayan bağlamdan veya icra ortamından yalıtılan bir derlemenin ve değerlendirmenin yanlış değilse de eksik kalacağı inancı performans teoriyle daha yaygın ve önemsenen bir yaklaşıma dönüşmüştür. Tarihî Coğrafi Fin yöntemi gibi metni merkeze alan kuramları folkloru kadavralar ve yazıya geçirilmiş metinler üzerinden incelemekle suçlayan Performans teori, folklorun bağlamından koparılarak yapılacak derlemelerin sakıncaları ve folklorun varlığının bir sosyal icraya, bağlama sahipliği üzerinde durmuştur. Kısacası folklorun/sanat ürününün¹ metin merkezli derlemeler ve değerlendirmelerle kısırlaştırılmasına yöneltelen eleştirilerle müze nesnesinin

¹Dan Ben-Amos, folkloru sanatsal iletişim, folklor ürünlerinin de sanatsal yeterlilik gerektiren bir duyguyla ortaya konduğunu savunur. Konuyla ilgili olarak bakınız: Ben-Amos, Dan. “Şartlar ve Çevre İçinde Folklorun Bir Tanımına Doğru” Çev. M. Ekici, Ankara: MFY, 2003, s. 31-55.

bağlamından koparılması ve sanatın yaratıcısından kopararak müzeye yerleştirilmesi yönündeki serzenişler birbiriyle örtüşmektedir.

1830'lu yıllardan beri Avrupa'da görülmeye başlanan etnografya müzelerinin¹ metin merkezli bir anlayışla ya da nesne merkezli müzecilik anlayışıyla hizmet verdikleri ileri sürmek yanlış olmayacaktır. Etnografya müzelerinin yakın zamana kadar nesneleri doğal ortamlarından koparıp müze vitrinlerinde sergilemeleri devam etmiştir. Etnografya müzelerinde nesneleri bağlamından kopararak sergileme zihniyetinin yakın zaman önce dönüşmeye başladığı söylenebilir. Etnografya müzelerinde sadece folklor ürününü değil onun bir parçası olduğu kültürün bütünü de göstermeye çalışan otantifikasyon çalışmalarıyla sergilemede nesne odaklı yaklaşımın bir nebze olsun yıkılması söz konusu olmuştur. Halkbilimi ya da kültürel çalışmalar alanında süregiden somutun ve somut olmayan mirasın nasıl korunacağına ilişkin yürütülen tartışma da müzecilikte olduğu gibi "sanatçı/eserin yaratım süreci/eser" birlikteliğinin nasıl korunacağı ile ilgili olarak sorunsallaştırılmıştır.

Buraya kadar folklorun özellikle "sabitleşmiş folklor ürünleri" için derleme ve müzeleme minvalinde yürütülen bağlam tartışmaları ele alınmıştır. Aslında bağlam, folklorun yaşayan ya da sabitleşmiş değerleri için birbirinden farklı anlamları çağırıştırır. Yaşayan folklor ürünü için bağlam doğal bir ortamdır. Ölü bir malzeme içinse bağlam, anılarda ve varsa kaydedilmiş belgelerde kalmıştır. Örneğin, bir zamanlar gelenek içinde bulunduğu ortamın tamamlayıcısıdır. O ortamda bulunması gerektirir. Ortamın doğal parçasıdır. Kahve âşksız, köy meydanı meddahsız, Ramazan geceleri Karagözsüz, şenlik yerleri Pişekârsız; tekkeler ozansız, şiirsiz, deyişsiz; evlerin odaları masalsız, sokaklar bilmecesiz manisiz olmazdı. Mamafih sözel gelenek, sözel belleğe dönüştüğünde söz, zorlama sonucu ortamın bir parçası haline dönüşür. Kurgulanmışlık ve yapaylık onun karakteri

¹ Belçika'da 1830 yılında Japonicum ya da Ethnographic Museum adında ilk etnografya müzesini 1878 yılında açılan The Musée d'Ethnographie du Trocadéro müzeleri izledi.

haline gelir. Bu bölümde özellikle halkbilimciler arasında yürütülen bağlam tartışmaları ekseninde müzelerin yaşayan, ara zamanlı ve sabitleşmiş (mütekâmilleşmiş - ölü) folklor ürünleriyle ilişkisine bir açıklama getirilmeye çalışılmaktadır.

Bir zamanların geleneği olan kültürel bilginin bağlamından kopartılarak derlenmesi elbette eksik bırakılmış bir araştırma olacaktır. Araştırmacı geçmiş kültürü anlayabilmek için kendi kişisel becerisi nispetinde ve kaynak kişinin hatırlayabildiği ölçüde folklor ürününü kurgulamaya çalışmalıdır¹. Sabitleşmiş bir malzemenin bağlamı ile birlikte kendi doğasından başka bir yerde yani müzede sergilenmesi folklor evreninde tartışılan folklor ürünlerinin bağlamından kopararak derlenmesi ve değerlendirilmesi tartışmalarının neresinde durmaktadır? Geçmiş zamana ait bir gelenekten bahsederken artık iktidarını kaybeden bir gelenekten söz etmiş oluruz. İster bağlamı gözetilerek ister metne odaklanarak yapılmış bir derlemede kaydedilen kültürel bellek için yeni bağlamlar söz konusudur. Bağlamı dikkate alınarak yapılsa da derleme yazıya geçirilince kitap, kütüphane, okul ve kitapçı rafları kültürel belleğin yeni bağlamı olur. Aynı derlemenin görsel bağlamı ise müzeler, kültür merkezleri, tiyatro gösterileri, sinema filmleri ve alışveriş merkezlerinde boy gösterir. Örneğin sözel belleğin bir parçası olan bilmecelerin doğal bağlamları ev, sokak, okul gibi özel ya da kamusal mekânlardır. Doğal ortamında kendini yabancı hissettiği için kültürel belleğe dönüşen geleneği bağlam kaygısıyla doğal ortamlarda yaşatmaya çalışmak bir cenazenin gömülmesine karşı çıkmak kadar abestir. Toplumun içinde bulunduğu sosyo-kültürel değişim sürecinde çoğunluk tarafından anlamlı bulunmadığı için unutilan geleneğin ölmediği varsayıp doğal ortam ve bağlamda canlandırılması, diriltilmesi pek mümkün görünmemektedir. Kısacası gelenek kültürel belleğe dönüştüğünde kendine gündelik yaşamın doğallığının dışında bağlamlar bulabilir. Bu manada müze ve toplumsal yaşamın sürekliliğinden

¹ Kurgulamak burada özellikle seçilmiş bir sözcüktür. Çünkü kendi deneyimlediğimiz olaylarda bile işin içinde eğer bir kamera yoksa duygusal davranıp olayları, kişileri, durumları olduğundan başka değerlendirebiliriz.

kopmuş gelenekler arasında kurulmuş olan bağı anlamlı kılmak mümkündür. Toplumsal yaşam içinde kendisi için bir yer bulamayan geleneklerin bazıları hatıra gelenekler olarak kendilerine uygun başka bir bağlamda yaşatılmaya değil ama korunmaya çalışılmaktadır.

Folklor hem geleneği hem de kültürel belleği kapsayıcı özel durumu ile kendisine modern dünya surları içinde yeni bir icra mekânı ve dolayısıyla yeni bir bağlam bulmuştur. Can özü alınmış geleneksel yaşamın yeni adresi bu tarihten itibaren sadece Avrupa'da değil bütün dünyada müzelerdir. Zaman mefhumunu zihinlerde biraz daha netleştirmek için iktidarını kaybetmiş, toplumun büyük bir kısmı tarafından unutulanlar sandığında ve müzede yerini almış folklor ürünlerini UNESCO "sabitleşmiş folklor ürünleri" olarak adlandırmaktadır (1989 Geleneksel ve Popüler Kültürün Korunması Tavsiye Kararı Metni).

Kültürel bellek kadar geleneği de kapsayıcı olan folklorun yaşanan günün içinde olan yapısı onun vücudunun atar damarıdır. Ama folklorun nefes alması için geçmişi de içselleştirmesi gerekir. Folklorcuların dünü ve bugünü incelemenin yanı sıra ilgilerini yönelttiği ve onları bir pervane gibi çeken başka bir zaman dilimi daha vardır. Bu ne geçmiş ne şimdi ne de gelecek zaman olarak nitelendirilemeyecek bir zamandır. Bu zaman tam bir arada kalmışlığın görüntülerini verir. Görüntüler aslında bugündense de geçmişe daha yakındır. Şimdiki zaman da geçmişin bir hayali gibidir. Bu zamanı biz "ara zaman" olarak tanımlıyoruz. Zamanın değişim rüzgârlarından nasibini alan gelenekler, yeni gelenlerin baskınlığı ile başa çıkamadığında yerelleşir ve yaygın olarak kullanılandan ayrışır. Bunlar toplumun bir kısmı tarafından benimsenmeye devam eden ve daima baskın kültür tarafından tehdit edilen folklor ürünleridir. Arada kalmışlıkları, yeninin onların yakasını bırakmayan tavrından kaynaklanır. Söz konusu zaman, folklor disiplinin gözünü bir an bile üstünden ayırmak istemediği gelenekleri içerir. Hatta geldiğimiz son noktada folklor tüm sürdürülebilirlik kurumları ile bu geleneklere ilgi duyar. Ara zaman gelenekleri folklorcular tarafından derlenir,

arşivlenir. Yaşayan geleneğin son temsilcileri koruma altına alınır. Onlara nesli tükenen canlılara duyduğumuz hüsrana dolu gözlerle bakmamız da onların aslında ara zamanda yaşayan kişiliklerinden kaynaklanmaktadır. Örneğin UNESCO'nun Yaşayan İnsan Hazinesi listesine aldığı Hayri Dev ara zamanı soluyan bir köy çalgıcısıdır. Çaldığı üç telli sazı ve çam düdüğüyle tüm dünyadan meraklıları kendisine çeker. Geleneğin son halkası olduğu düşünülen bu Yörük köylüsü aslında ne bugünde ne de geçmişte yaşadığını kendi ağzından anlatır “Gençler bu bölgede orga çok düşkün. Küçümsüyorlar bu sazı. Gıy gıy diyorlar. Orga yeniliyor üç telli sazımız.”¹

Tarihte sosyo-kültürel değişim sırasında ara zamanı kollayan kültürü yaşatma gayretlerinin her dönemde varlığından söz edilebilir. Kültürlerin değişime ayak direme ya da onu kabul anlamında da farklı tutum sergiledikleri bilinen bir gerçektir². Ancak, burada asıl üzerinde durulmak istenen konu ara zamanda yaşayan folklor ürünlerinin sürekliliğini sağlama mücadelesidir. Bu sürekliliği sağlamada yeni olanın baskısını üzerinde hisseden gelenek ona sahip çıkan, onu tercih eden bir halk olmadığında ölümüne doğru giden yolda ilerler. Gelenek halkbilimciler, antropologlar, sosyologlar ve teologlar tarafından farklı farklı tanımlanmıştır. Ancak yapılan bu tanımlarda bilim insanlarının ortak birkaç düşüncede birleştikleri görülür. Bir kuşaktan diğerine aktarma niteliği geleneğin üzerinde hemfikir olunan taraflarından biridir.³ Örneğin Shils'e göre, geleneğin kesin kıstası insan eylemlerinin düşünce ve muhayyile aracılığıyla yaratılmış olması ve bir kuşaktan diğerine intikal etmesidir (Shils, 2004: 110). Shils, geleneğin kuşaktan kuşağa aktarılması sırasında gelenekte meydana gelen değişim, dönüşüm ve yok oluş sürecini şu şekilde ele alır:

¹ Güven, Özkan. “UNESCO'nun Yaşayan Hazinesi: Hayri Dev”, 22 Haziran 2008 tarihli Star Gazetesi.

² Burada belki Lévi Strauss'un toplumsal zamansallık yapıları anımsanabilir. Sıcak ve soğuk toplumları tarihsellik etmeninde değerlendirir. Soğuk toplumlarda tarihin etkisi silinmektedir. Tarih bu toplumların hayatında belirleyici değildir. Sıcak toplumlar ise, tarihi içselleştirmiştir. Soğuk toplumlar geleneklerin değişmesi bağlamında çetin cevizdirler. Geçmiş zamandan kopuk değildir.

³ Bu tanımlamalardaki ortak noktaların belirlenmesi için Ziya Gökalp, Mehmet Fuat Köprülü, Pertev Naili Boratav, Dursun Yıldırım, Jan Assmann, Hans Georg Gadamer, Sibel Bozdoğan, Mustafa Armağan, Edward Shils'in kaynakçada belirtilen eserlerinden yararlanılmıştır.

Zamana dayalı bir zincir olarak gelenek, benimsenerek intikal ettirilen temalar konusundaki bir varyasyonlar serisidir. Bu varyasyonların birbirine bağıllığı ortak temalara, takdimin ve kopuşun bir aradalığına, bir ortak kaynaktan doğuşuna dayanabilir. Üç nesli içine alan kısa bir intikal zinciri boyunca bile bir gelenek, muhtemeldir ki bazı değişimlere maruz kalacaktır. Temel unsurları, değişen diğer unsurlarla bağlantılı olmayı sürdürür; ancak onu bir geleneğe dönüştüren şey, dışında yer alan bir gözlemci tarafından, birbirini izleyen her adımda veya birbirini izleyen intikal ettirilerek sahiplenme eylemlerinde, yaklaşık olarak aynı görülmesidir. ... Gelenekler, bağımsız şekilde kendi kendilerini yeniden üreten veya kendi kendilerini işleyen şeyler değildir. Yalnızca yaşayan, bilen ve arzulayan insanlar onları hayata geçirebilir, yeniden yaşatabilir ve değiştirebilirler. Gelenekler, daha doğru ve daha iyi ya da daha elverişli bir şey yaratma arzusu, onları edinen ve onlara sahip bulunanlarda diri olduğu için gelişirler. Gelenekler, sahipleri onları temsil etmekten vazgeçtikleri ya da onları benimseyen ve yeniden hayata geçirerek yaygınlaştıranlar artık başka yaşam çizgilerini tercih ettikleri için veya gelenekleri temsil eden yeni kuşaklar başka gelenekleri buldukları ya da benimsedikleri standartlara göre daha fazla kabul edilebilir nispeten yeni inançlar buldukları için bağıllarını kaybetme anlamında çürürler (Shils, 2004: 111- 113).

Geleneğin yaşamasının onu benimseyecek, tercih edecek olan insan topluluğuna bağlı oluşu “folklorun bağlamından koparılması” tartışmalarına ışık tutucu niteliktedir. Folklor ürünlerinin bağlamından kopartılmaları genellikle derlemenin ve ilmî değerlendirmelerin metin merkezli yapılışına bir

tepki olarak doğmuştur. Ancak sonraları kavram bir folklor ürününün doğal bağlamından koparılıp başka sosyal bağlamda sergilenmesi, sunulması anlamında bir genişlemeye gitmiştir. Kültürel belleğe dönüşmesi an meselesi olan ara zaman geleneklerinin kendi özgün bağlamından kopartılıp doğalarına aykırı ortamlara taşındığı vakidir. Ara zaman geleneklerinin bağlamlarından koparılarak müzelerde ya da başka yapay ortamlarda kendilerine yer bulmaları aslında halkın yaptığı tercihin istikametini de gösterir niteliktedir. Bu noktada gelenek artık kültürel belleğe dönüşme yolundadır.

F- SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK KURUMLARINDAN BİRİ OLARAK MÜZE

Tezde sözel belleğin sürdürülebilirlik kurumlarından bir olan müze ile ilişkisi Jean Baudrillard ve Theodor Adorno gibi düşünürlerin eleştirel yaklaşımları ve UNESCO'nun kültürel sürdürülebilirliğe bakışı bağlamında ele alınacaktır. Sözel bellek, sürdürülebilirlik kurumlarının başında yer alan müzeler yoluyla nasıl temsil edilmektedir? Müze, sözel belleği, sürdürülebilir bir kültürel belleğe mi, geleneğe mi dönüştürebilir? Sürdürülebilirlik tartışmaları, folklor ürününün bağlamı ile ilgili münazaralar ekseninde nasıl değerlendirilmelidir? Sabit folklor ürünleri, ara zamanlı folklor ürünleri ve gelenek kavramları, sürdürülebilirlik kurumlarının öncüsü olan müze penceresinden nasıl görünmektedir? Sürdürülebilirlik kurumları müze bağlamında toplumda meydana gelecek olası gerginlikleri, sürtüşmeleri, mutsuzlukları telafi edecek bir çözüm ortağı olabilecek mi? gibi sorular bu çalışmanın sınırları dâhilinde yanıtlanmaya çalışılacaktır.

Sözel belleğin sürdürülebilirlik sistemi içinde değerlendirilmesi onun bir kurum olarak müzeyle ilişkisi ekseninde değer kazanmaktadır. Müze modern çağın bir kurumudur. Nesrin Kale'ye göre, kurumlaşmak, doğal olanı disiplin altına sokmak ve onu sistemleştirmektir. Kale, modern çağda aşama aşama

her alanın kurumsallaştırıldığına değinir. Ona göre, bilim, ahlak ve sanat, yaşam dünyasından kopuk özerk, otoriter alanlar durumuna getirilmiştir. Bilişsel, araçsal, ahlaksal, kılışsal ve estetik anlatım ve uslamlama yapıları özel uzmanların denetimi altına girmiştir. Sürdürülebilirlik kurumları ile gelenek bilimselleştirilmeye çalışılmaktadır. Ortaçağ'da Tanrı'nın, dinin kulluğunda olan insan bu sefer de modern çağın yücelttiği olguların, otoritelerin kulluğuna soyunmuş oldu (Kale 2002: 33-36). Daniel Bell'e göre de, modernist kültür gündelik yaşamın değerlerine hastalık bulaştırmıştır (Aktaran Kale, 2002: 33). Modern çağdaki bu hastalığın adı bilimdir. Bilim ise dogmadan ve gelenekten uzaktır. Modernizmde bilgi de sanat da kültür de öznelikten arındırılmıştır. Bilim, sanat ve kültür, öznel üstüdür. Bugün modernizmin bir eleştirisi olarak değerlendirilebilecek postmodernist görüşler etrafında bilimsel bilginin gerçekliği ile ilgili farklı sesler yükselse de kurum kültürü hızını kesmeden doğal olanı yaratılan yapay ortamda yaşamaya zorlamaktadır.

Yukarıda anlatılanlar Baudrillard'ın simülasyon kuramını akla getirici mahiyettedir. Kurum kültürü, yaşamın içinden seçtiği bir parçayı kurumsallık çerçevesinde yeniden var etmeye çabalar. Kurumsallaşma, özellikle de sürdürülebilirlik bağlamında Baudrillard'ın ileri sürdüğü gibi gerçekliğin simüle edilmesi demektir. Gerçekliğin yeniden canlanmasına uğraşan sürdürülebilirlik kurumları aslında uğruna savaştıkları hedefleri elde etmede hiçbir zaman başarılı olamayacaktır. Zira Baudrillard'ın teorisine göre simüle etmek sahip olunmayan bir şeye sahipmiş gibi yapmaktır (Baudrillard, 2005: 15). Gerçek gerçekliğini yitirdiği gün kurumlar için ya da konumuz itibarıyla sürdürülebilirlik kurumları için o gerçeklik anlam kazanmaktadır. Sürdürülebilirlik kurumlarının sürdürülebilirliğini sağladıkları şeyin mahiyeti ile ilgili örneği yine Baudrillard'ın ufuk açıcı kuramından hareketle izah etmek mümkündür. Baudrillard Simülakrlar ve Simülasyon adlı kitabında Filipinler'de ilkel bir yaşam süren Tasadaylıların antropologlarca keşfedilmesi hikâye edilir. Antropologlar bu insanlarla ilişkiye geçtiklerinde bunların mezarlarından çıkarılan mumyalar gibi çürüdüklerini, yok olduklarını görünce onların

ormandaki yaşamlarına geri dönmelerini isterler. Baudrillard bu örnek olaydan hareketle bilimin inceleme nesnesini elinden kaçırdığı için nesneye yenik düşmüş gibi davrandığını düşünür. Zira antropolojinin ve etnolojinin yaşayabilmesi için nesnenin ölmesi gerekmektedir. Bugünün dünyası önce öldürülen ve sonra da geri getirebilmek için isteri düzeyinde ulaşan simgesel biçimin her türünü kapsayan bir geçmiş araştırmasının yapıldığı bir dünyadır. Yaşayan kültürü önce öldürüp sonra bilimsel yöntemlerle diriltmeye çalışan bize özgü bir tarih, bilim ve müze anlayışıdır (Baudrillard, 2005: 22-24).

Sürdürülebilirlik kurumlarının karakterlerine ve yaptıkları işlere odaklandığımızda bu kurumların Baudrillard'ın tespitleri doğrultusunda iş gördükleri varsayılabilir. Kurumsallaşmanın kültürü bilimsel bir nesne yapmasının özünde aslında cansız kültürü ameliyat masasına yatırmak isteği vardır. Sürdürülebilirlik kurumlarından bazılarını burada ele almak bu kurumların aslında Baudrillard'ın kuramı doğrultusunda ölmüş olan üzerine yoğunlaştığı anlaşılacaktır. Kültür bakanlıkları, çevre koruma örgütleri, müzeler bu bağlamda değerlendirildiğinde ilgilendikleri konuların gündelik yaşamımızın sınırlarını terk ettikleri görülecektir. Örneğin UNESCO'nun koruma altına aldığı kültürel mirasa bakılacak olursa bu mirasın Türkiye'yi temsil eden kanadında yaşamsal hükmü kalmayan ve o kültürü doğuran bağlamsal koşullar olmadıkça da bir daha canlanmayacak olan Karagöz, meddahlık, sema ayinleri gibi kültür değerlerini korudukları görülecektir. Sürdürülebilirlik kurumları aslında canlandırmak istedikleri şeyleri gerçekten tekrar yaşamın içine sokup sokmama konusundaki kararsızlıklar taşımaktadırlar. Zira adına sürdürülebilir kalkınma da denen şimdiki kapitalist işleyişe hanel getirmekten özenle kaçınılmalıdır. Örneğin Öcal Oğuz, UNESCO'nun Yaşayan İnsan Hazine Sistemini hayata geçirme kararı alırken bu kararın mevcut sürdürülebilir kalkınma hedeflerine zarar vermeden ve insanlığın bugün ulaşmış olduğu ortak gelişmişlik düzeyini geriletecek etkilerden uzak durarak kültürlerin korunması gerekliliğini ilkesel olarak kabul ettiklerini aktarmaktadır (Oğuz, 2009: 33).

Coğrafî işaret tescili, mahreç tescili, patent, tespit gibi uygulamaları konu alan kararlar, kanunlar, yasalar, yönetmelikler kültürün sürdürülebilirlik kurumlarının elinde araçsallaşabilir. Kültür üzerinde hak iddia eden sürdürülebilirlik kurumları bazen öylesine korumacı bir tavır takınır ki yanına yaklaşp benim de bu kültürde bir payım var diyecek olana şüpheli yaklaşır. Sürdürülebilirliği sağlayan kurumlar geleneğin, geniş anlamda kültürün avukatları gibi çalışırlar. Onların hakları vardır. Sonra onlar hep davacıdır. Dolayısıyla da daima bir karşı taraf yani bir davalı taraf mevzu bahistir.

Yukarıda üzerinde durulan kavramsal ve kuramsal tartışmalar tezde sözel bellek ve müze ilişkisinin iktidar ve sürdürülebilirlik bağlamında sorgulanmasını mümkün kılacaktır. Bundan sonraki bölümde ise, müzelerin doğumu ve tarihî süreçteki gelişimi ve değişimi üzerinde durulacaktır.

TARİHSEL ÇERÇEVE

A- MÜZENİN EVRENSEL KÖKLERİ VE AVRUPA MÜZECİLİK TARİHİ

Klasik söylemle “müze” sözcüğünün etimolojisinden yola çıkarak yapılan tanımlama çabaları müzenin Musalar adındaki dokuz peri kızının mekânı olduğunu ileri sürer. Antikitede, Zeus ve Mnemosyne’in kızları olan Musalar unutmuş olanlar, unutanlar için bir kurtuluş vaat eder. Akılda tutanlar ya da bellek sahipleri için zaten bir unutma söz konusu değildir. Müzelerin bir anımsama kurumu olmaları da onları “unutan toplumlar” için vazgeçilmez kılar. Unutmanın burada Aristoteles’ten beri bilinen dünyasal olayları, duyular yoluyla algılanabilen gerçekleri unutmak anlamında kullanıldığı hatırlanmalıdır. Unutma, insanoğluna özgülüğü bilinen bir gerçektir. Müzeler bugün unutma motoru son derece hızlı çalışan modern toplum için temelde kültürel belleği, bilgiyi muhafaza eden kurumlardır. Bu bölümde müzelerin mekân olarak dünya tarihinde ve literatüründe kimi akademik çevrelerce

evrilme veya kimilerine göre ise bir mutasyon olarak değerlendirilebilecek öyküsü ile ilgileneceğiz. Müzenin önmüzeolojik çağlardan günümüze mekânla kurduğu ilişki aynı zamanda müze fikrinin gelişim tarihini izlememize de olanak verecektir.

Sanat, tarih ve kültürün en seçkin örneklerinin bir mekânda toplanarak içselleştirilmesi çok genel bir kanı olarak müze dediğimiz mekânlar için kullanılan bir tanımlamadır. Oysaki eski Yunan'da bahçelerin, tapınakların, kutsal kalıntı odalarının, festivallerin, kitapların Musalara(Müzler) adanması durumunda müze olarak adlandırıldıkları yaygın bir bilgidir. Bugüne dek yapılan müze tanımlarına baktığımızda müzenin sınırları ile ilgili kararsızlıklar olduğu gözlenir. Çünkü müze haritasında zaman içinde yitirilen topraklar söz konusudur. Bir zamanlar müze bölgesinde bulunan bahçeler günümüz algısında müze değildir. Tıpkı ulus devletlerin bağımsızlıklarını ilan etmeleri gibi bahçeler de müzelerin hükümdarlık sınırlarını aşmıştır. Keza, tapınaklar, festivaller ve kitaplar da büyük bir imparatorluğun bünyesine bağlı yaşamaktan kendilerini kurtarmışlardır. Ancak bazı durumlarda bir mekânın müzeliği ile ilgili tartışmalar müzelerin konumlarının netleşmediğini, muğlaklığını koruduğunu gösterir. Uluslararası Müze Konseyi (International Council of Museum-ICOM) 11 Temmuz 1962 tarihindeki 7. ICOM Genel Toplantısında kabul edilen tüzüğünün 3. ve 4. maddesinde bir müze tanımı denemesinde bulunur. Tanım şöyledir: Daimî teşhir bölümleri bulunan kütüphaneler ve arşiv merkezleri resmen halkın ziyaretine açık bulunan tarihî abideler, tarihî abidelerin kısım veya müstemilatı, tarihî, arkeolojik, tabii mevkiler ve parklar, nebatat ve hayvanat bahçeleri, akvaryumlar, vivaryumlar ve canlı örnekleri teşhir eden diğer teşekküller bu tarife girer (Türkiye'de Müzecilik Erdem Yücel 18). Değişik tarihlerde yine aynı kurum tarafından değiştirilecek olan müze tanımında kütüphaneler daimî sergileme bölümleri olması şartı aransa da müzeden sayılır. Arşiv merkezlerinden hayvanat bahçelerine geniş bir yelpaze görünümünde tanımlanan müze, aslında müzecilik tarihindeki önmüzeolojik uygulamaların, Ortaçağ ve Rönesans

çağlarındaki müzeolojik düşüncelerin izlerini taşımaktadır. ICOM yaptığı bu tanım ile aslında dünya müzecilik tarihinin kısa bir özetini vermektedir.

Unutulmaması gerekenlerin muhafaza edildiği mekân başlangıçlar çağında sözdür. Çünkü mekân, salt yer, mimarî yapı, iç alan demek değildir. Atomdan hücreye, beyinden bilgiye, kişilikten duygulara, cansız özdekten canlılara kadar her şey mekândır (Atalayer, 2007: 97). Sözün mekân olarak kullanımının keşfi ve hatırlamayı sağlayıcı teknolojilerin ilklerinden olduğu konusuna tezin Müze ve Bellek bölümünde yer verildiği hatırlanacaktır.

Müze bilim araştırmalarında müzeciliğin çoğunlukla paleantropiyenlerin büyüsel ve dinsel amaçlı sunuları bir başlangıç noktası olarak kabul edilir. Tony Bennett, *The Birth of the Museum, History, Theory* adlı çalışmasında müzelerin dinsel amaçlı koleksiyonların yanı sıra yöneticilerin güçlerini göstermek için savaş ganimetlerini halka sergilediklerini belirtir. Antikçağ'da, sanat yapıtlarının halka açık mekânlarda toplama ve gösterme düşüncesi ise, Atina'da Propylai'deki bir salonda gerçekleşmiştir (Bennet, 1995: 23). Arkeolojik keşiflerin verilerine göre bu çağda mezarlarda bulunan bazı takılar, hayvan kafatasları ve kemikleri, ölünün özel eşyaları gibi cenaze nesneleri ölümden sonraki hayata, yeni bir dünyanın varlığına inancın somut göstergeleri sayılır. Ölümden sonra yeni bir dünyaya açılan gözler şimdiye dek edindiği bilgileri ve deneyimleri başka bir yaşamda da kullanmak istemekteydi. Ölü evi de bir nevi Musaların evi gibi unutmaya karşı gösterilen direncin simgesi olarak görülebilir. Müzecilik tarihinin paleolitik evresini oluşturan parçalardan biri de mağara resimleridir. Bu resimler de bilginin denetimi ve kutsalın tezahürü bağlamında müzeolojik sayılmalıdır.

Eliade, Mezolitik çağda Alman bilim insanlarının Stellmoor gölcüğünde tahta oklar, kemik aletler, rengeyiği boynuzundan yapılmış baltalar bulduklarını aktarır. Bunlar Eliade'ye göre, sungulardır ve dinsel bir uygulamadır (Eliade, 2003: 48-51). Mezolitik çağda insanlık kutsala sundukları için bir seçki, bir koleksiyon yapar. Her şey sungu olamaz. Bu

dönemde sungular öldüren ve ölene ait olanlar arasındakilerden seçilir. Tarımın keşfinden sonra ise, sungular değişir. Sungularda ve cenaze armağanlarında var olan değerler içinden yapılan seçki nesnenin hayata etkisi nispetinde belirlenir. Çoğu kez hayatın merkezinde yer alan dinî-büyüsel nesneler seçki ve sungularda yerini alır.

Seçki ve sungu, bugünkü müzecilik terminolojisindeki koleksiyona denk düşmektedir. Koleksiyoner ise koleksiyonu oluşturan yani seçkiyi gerçekleştiren göz, kararı veren makam ya da iktidarı elinde bulunduran merci anlamında bu çalışmada ayrıca bir öneme sahiptir. Zamanın tufanına karşı yegâne korunağın koleksiyon olduğunu savlayan J. Elsner ve R. Cardinal'e göre, gelmiş geçmiş bütün koleksiyoncular içinde bir tek Nuh Peygamberin eksiksiz bir dizi tamamlayabildiğini ileri sürer. İncil'e göre de ilk koleksiyon yapma görevi Hz. Nuh'a verilmiştir (Aktaran Artun, 2006:18). Hz. Nuh'tan sonra da farklı kültürden insanların tapınaklarda tanrılar için sundukları adaklardan oluşan sergiler özünde yeni bir dünya kurmayı hedefler. Müzeolojik davranışların pek çoğunun temelinde yeni bir dünya kurma arzusunun, fikrinin yattığı ileri sürülebilir. Hatta insanoğlunun yeni bir dünya kurma ve bu dünyada kendi varlığını baki kılma uğraşı pek çok kültürün ölüm ritüellerinde kendini gösterir. Mesela, ölümden sonraki hayat Türk kültüründe çok önemsenir. Ölümden sonra gidilen yer çoğunlukla göktür. Gökte yaşam yeryüzündekine benzerdir. Bu nedenle oraya mümkün olan çok miktarda kazanılan malları, uşakları, kadınları götürmek gerekir (Bonney, 2000: 28-29). Yeni bir dünya yaratma ritüellerine baktığımızda yoktan var etmek yerine yeni bir dünya inşa etmenin mümkün olduğu görülmektedir. Nuh, Utnapiştım, Deukalion ve Vişnu gibi tufan kahramanları dünyayı yeniden kurarken yok oluş sırasında kurtarılmış olan ve aslında birbirinin tamamlayıcısı olan varlıkları bir araya getirirler. Konumuz açısından bir koleksiyon olarak niteleyeceğimiz kurtarılmış varlıkların bir araya gelmesi kutsal bir amaca hizmet içindir. Koleksiyondaki her parça hem diğerleriyle bir bütünlük taşır hem de kendi başına bir bütündür. Kuran, Nuh'un gemisine binen canlılardan söz eder. Hud Suresi 40. ayette, "Nihayet emrimiz gelip

sular kaynayınca Nuh’a dedik: ‘Her cinsten birer çifti ve aleyhine hüküm verilmiş olanlar dışında, aileni ve iman edenleri gemiye yükle. Pek az kimse onunla birlikte iman etmişti’ cümleleri yer alır. Sümer miti Gılgamış da tufan sonrasında yok olan dünyayı yeniden yaratmak için tufandan önce bir gemiye bindirilen insan ve hayvanları öykülemektedir. Sözü edilen canlılar, üremek, kendi benzerlerini yaparak çoğalmak ve biyolojik çeşitliliğe hizmet için gemiye alınmıştır. Gemiye insanlar iman etme şartını yerine getirdikleri takdirde kabul edilmektedir. Çünkü herhangi bir koleksiyona girebilmenin önkoşulları bulunmaktadır. Her koleksiyonun mantığında bir dışlama ve seçme özgürlüğü vardır. Bu seçim, metaforik anlamda meydana getirilecek olan yeni dünyanın yaratılmışların en iyisini oluşturma planını gerçekleştirecektir. İçinde yaşanan andan ve şartlardan uzaklaşma ve yerine arzu edilen bir gerçeklik koyma isteğinin çağlar boyunca insanın aşkın tarafının en masum ifadesinin müze ile ilişkisi kurulabilir.

Unutmamak, çok daha fazla bilgiye sahip olmak ve yeni bir dünya kurmak gibi ütöpik düşünce ve duygular aslında müzeyi ören taşların, tuğlaların ham maddesini oluşturur. Bu anlamda müzeleri sadece nesneleri koruyan, sergileyen, arşivleyen, eğitim yapan pragmatik bir kuruma indirgemek doğru olmaz. Bu kurumların altında yatan metafizik ve fizik felsefeyi anlamak ve çözümlmek bu tezin temel hedefleri arasında yer almaktadır.

Sonsuza dek yaşama, var olma isteği de müzenin içini dolduran, onu tanımlarken kullanılan kavramlardan biridir. Bu felsefenin izdüşümünü bugün yapılan müze tanımlarında, sürdürülebilirlik kurumlarının zihniyetinde görmek mümkündür. Kısaca, modern dünyada müzeler sonsuza dek var olması niyetiyle kurulan mekânlardır. Anıtların da müzelerden sayıldığı anımsanacak olursa kendi kültürümüzden akla geliveren ilk örnek elbette Göktürk Yazıtlarıdır. Bilge Kağan “Neng neng sabım erser benggü taşka urtum. Angar körü biling. Türk amtı budun begler bödke körügme begler gü yangıltaçı

siz?”¹ diyerek her ne sözü varsa ebedî taşa nakşettiğini nakleder (Ergin, 2004: 6).

Bilge Kağan tarafından bengü taşa vurulanlar sonsuza kadar payidar kalacağını umduğu milletin önünde belirecek engelleri halka hatırlatmak, anlatmak ve kağanın görüp de halkın göremediği gerçeklerle onları yüzleştirme kaygısının bir ifadesidir. Anıt müze olarak değerlendirilebilecek yazıtların modern müzecilik yaklaşımları ile kesiştiği alanlar öğrenme-öğretme, anlama-anlatma kavrayışından başka kişisel veya toplumsal idraki var etme hamlesinde de belirginleşir. Müzelerin toplumu aydınlatma, onların göremedikleri gösterme, ufuklarını açma ve ilham verme gibi yaratıcı ve eğitici taraflarının son yıllarda özellikle önemsendiğini biliyoruz.

Anıt fikri ile müzenin sergileme yöntemini birleştiren insanlık tarihindeki önmüzecilik yaklaşımları ile ilgili olarak Ali Artun ve Ferruh Gerçek’in de verdiği örnek Türk kültüründendir. Koruma tarihindeki en özgün kamusal müze tasarımlarından biri olarak değerlendirilen anıt yapı Selçuklu dönemine ait kale surlarıdır (Artun, 2006a: 20-21, Gerçek, 1999:78). Semavî Eyice bu durumu “Müzeciliğimizin Başlangıcı ve Türk-İslam Eserleri Müzeleri” başlıklı makalesinde, Konya’daki sur duvarları ve kapılarında, Konya-İlgın arasındaki Selçuklu Kervansarayı (Kadın Hanı)’nın cephelerinde, Antik Roma veya Bizans çağına ait kitabe ve işlenmiş mimarî parçaların kullanılmasıyla örneklerken; Osmanlı döneminde de çeşitli eski eserlerin, nadir ve değerli eşyaların, kıymetli sanat eserleri, hediye ve ganimetlerin, benzeri bir yaklaşımla saklandıklarını/toplandıklarını ifade etmektedir (1990: 5-8). Sadece Selçuklu uygarlığının değil Roma, Bizans uygarlıklarının da kullandığı bu sergileme yönteminde eser içinde eser(ler) sergilenir. Surlara ve kapılara yerleştirilen eserler aslında onlara bakan gözlerin varlığına delalet eder. Birileri görsün, etkilensin diye sergiye açılan bir koleksiyon söz

¹ Metnin günümüz Türkçesi: “Her ne sözüm varsa ebedî taşa vurdum. Ona bakarak bilin. Şimdiki Türk milleti, beyleri, bu zamanda itaat eden beyler olarak mı yanılacaksınız? Ben ebedî taş yontturdum...”

konusudur. Sergi doğasında müzeolojik bir çağrışımı ve sesi barındırdığından anıt eserlerin doğuştan müzeolojik oldukları iddia edilebilir.

Müzenin iktidar ya da erk ile ilişkisini aslında en net biçimde ganimet elde etme ve elde edilenin sergilenmesi törenlerinde buluruz. Sahip olunan servet, güç göstergesidir. Ali Artun, özellikle Ortaçağ'da koleksiyonların başlıca kaynaklarının fetihler ve misyonerlik faaliyetleri olduğunu ve bu koleksiyonların mekânının saraylar ve kilise olduğunu ifade eder (Artun, 2006a: 22). Müzelerin ya da önmüzeolojik hâllerinin çağdan çağa, inançtan inanca ve gelenekten geleneğe tavır takındıkları düşünülebilir. Müze oyununu başlatan, ilk deneyi gerçekleştiren İskender'in kütüphanesini Ortaçağ'ın kiliseleri izler. Örneğin Umberto Eco, Orta Çağ'ın müzesi diye adlandırabileceğimiz kilise ve müdavimleri için güzel ve mucizevi olanın, Tanrı'yı hatırlatan ve ona ulaşmada bir araç olabilecek nitelikte olan eserler olduğuna değinir (Aktaran Artun, 2006a: 22). Artun, Tanrı'ya ulaşmada güzel olana bakışı örnekler. Mesela, 12. Yüzyılda St. Denis Katedralinin baş rahibi hazineadaki değerli taşları seyre dalarak nasıl Tanrısal olanla iletişim kurduğunu anlatır (Artun, 2006a: 22). Ortaçağ'da müze felsefesinin tefekkürü merkezî bir konumda tutmasını mümkün kılan ilahî bir dinin himayesidir. Artun'a göre, Ortaçağ'da Tanrı'nın kusursuzluğunu anlamak için tabiat ve sanat harikalarına bakmak gerekmektedir. Bu harikaların başında ise doğal olarak kutsal emanetler gelmektedir. Ayrıca pagan inançlarla mücadele halinde olan kilise için tablolar, heykeller ve her türlü bezeme Tanrı'nın, İsa'nın mucizelerini canlandırır. Okuma yazmanın yaygın olmadığı bu çağda bu tablo ve heykeller kutsal kitabın yerine geçmiştir (Artun, 2006a: 23). Bununla birlikte Hristiyanlığın paganlığa karşı tutumunun, Antik dönemdeki birçok koleksiyonun yok olmasına neden olmuş olacağı akla yatkın görünmektedir.

Kilisenin müzesel olanla kurduğu ilişki şimdiye kadar müze düşünün altında yatan ve müzeyi doğuran felsefelerden kurumsallık kazanma bağlamında ayrı bir yere sahiptir. Kilise, kurum olmanın doğasından kaynaklı

olarak insanları etki altına alma, kendi ideolojisi doğrultusunda biçimlendirme ekseninde kendisinden önceki müzecilik faaliyetlerinden ayrılır. Yeniçağ başlarında ise, yeni yerlerin keşfi ile beraber koleksiyonerlerin merakı ilerde pozitif bilimlerin doğmasına zemin hazırlayıcı bir başka mecraya kayar.

Rönesans ile birlikte toplumun kendine seçtiği tarih ve geçmiş yörünge değiştirmiştir. Ortaçağ'da kilisenin belirleyiciliğinde biçimlenen ilahî geçmiş ve köklerin yerini Rönesans'ta antik çağ ve bu çağın kutsallığını pekiştiren atalar kültü almıştır. Tanrı'ya kiliseden daha yakın görünen atalara duyulan aşk ve antikiteye duyulan saygının da Rönesans çağı müzecilik anlayışının çerçevesini çizdiği gözden kaçmamalıdır. Bu çerçeveyi Levent Yılmaz'ın Batı kültüründe eskiler ve modernler arasındaki çatışmadan kaynaklanan kavga tarihini ele aldığı Modern Zamanın Tarihi adlı eserinden yola çıkarak yorumlamak mümkündür. Yılmaz'a göre eskiler ve modernler arasındaki kavgayı Rönesans'ta kazanan taraf eskilerdir. Yılmaz'ın aktardığına göre, hümanizm, bir bakıma, eskilerin yeni otoritesi yoluyla Skolastik otoritenin yerini almıştır. Rönesans eski olana saygı duymuş, onu taklit etmişti (Yılmaz, 2010: 49-50). Batı, Rönesans'ta müzeleri taklit etmek için bir model olarak gördüğü eserlerle bezer. Bu model elbette belirli bir üslubun, belirli bir güzelliğin tamamlanmış halidir. Levent Yılmaz'a göre taklitçi büyüklüğü, konunun güzelliğini bulmak için bu mükemmel modeli taklit etmesi gerektiğine değinir (Yılmaz, 2010: 84). Taklit, Rönesans'ın ruhunu ortaya koyan anahtar bir söylem ve tavidir. Antikiteyi kurmak için özel bir çaba harcanır. Bu çabanın somut ifadesi ise nadire kabinelerinde boy gösterir. Matbaanın gelişimiyle antik devir filozoflarına ait eserlerin çok sayıda baskısı yapılırken bu eserlerin kimi noksan parçaları ve bunların yarattığı boşluğu doldurmada nadire kabinelerinin de payı olduğu ileri sürülebilir. Antik çağ kültürünü yeniden canlandırma gayesi taşıyan Rönesans aydınları Helenseverler topluluğu olarak nadire kabineleri ile yetinmeyip bir de Akademi kurarlar. Başta Erasmus olmak üzere Helenseverler topluluğu Levent Yılmaz'a göre yeniyi karşısına almıştır. Çünkü Antik Çağ soyludur,

medenidir (Yılmaz, 2010: 107). Akademi de eskilerin bilgisini tıpkı nadire kabineleri gibi yerleştirecektir.

Rönesans çağında Antikitenin takibi, salt Yunan ve Roma antikitesi ile sınırlı kalmaz. Bütün halkların geçmiş zamanları, atalara ait olan o kadim zamanlar ilgi odağındadır. Nitekim nadire kabinelerindeki yeni dünyalardan gelen ama eskilere yani kadimliğe ait parçaların sergilenmesi bu ifadenin bir yansımasıdır. Ancak Avrupa sömürgelerinin kültürünü kendi âli kültürü kadar değerli bulmaz. Montaigne, çağının bu hastalıklı bakışını anlatan en iyi yazarlardan biridir. Çağının insanının da bu nedenle yeni keşfedilen coğrafyalardaki insanlar için vahşi ya da barbar sözcüklerini seçmesini yadırgar. Çünkü bu halklar medenî olarak etiketlenen Batı toplumundan daha saf, dürüst ve barış doludurlar (Montaigne, 2006). Montaigne'in barış, sevgi dolu ve saf bulduğu bu insanlarla tanışması da kendisinin içinde yaşamaktan rahatsızlık duyduğu toplumun sözde keşifleri neticesinde mümkün olabilmıştır. Nitekim, nadire kabinelerini süsleyen nadirelerin pek çoğu aslında Avrupa'nın bu dönemdeki sömürgecilik faaliyetlerini de ifşa eder niteliktedir. Giuseppe Cocchiara'nın tespitlerine göre Avrupa kısa sürede sömürgeleştirdiği Amerika kıtası yerlilerinin kültürüne dikkat kesilir. Amerika'ya giden din adamları, gezginler, sanatçılar, Yeni Dünya'dan, Eski Dünya'dan malzeme taşımanın yanı sıra gördüklerini de yazarak büyük bir kitaplık oluşturdular (Cocchiara, 1980). Örneğin Hans Holbein, "Elçiler" adlı tablosunda Avrupalının mistik, sihirli, gizemli ve farklı olan nesnelere duyduğu merakı resmeder. Resimde küçük bir nadire kabinesi gibi algılanabilecek bir konsol üzerinde duran birtakım nesneler dikkat çeker. Denizcilikte kullanılan araçlar bu nesnelerden birkaçını oluşturur. Ticaret gemilerini ve Avrupa'nın sömürgeci tutumunu çağrıştıran bu nesnelerin yanında dünyayı temsil eden bir küre yer alır. Kürenin yanında bir aritmetik kitabı, bir ilahi kitabı, bir de ud vardır.¹

¹Konuyla ilgili tabloyu görmek için bakınız: Buck, Stephanie. Hans Holbein Masters of German Arts, 1999.

17. yüzyılın sonlarında ise Antikitenin üstünlüğü fikri değişime uğrar. Bu tarihlerde başkaldırının yönü Antikçağ zorbalığına karşı örgütlenir. Yılmaz'a göre, 17.yüzyılda çıkan kavganın temelinde ataların izinden gitme ve her şeyi onlara borçlu olma duygusundan kurtulmak gerekliliğinde aranmalıdır (Yılmaz, 2010: 49-50) Müzenin çehresi de bu fikrî değişimle beraber başkalaşır. Yılmaz, bu tarihten itibaren Akademinin de müzenin de Antik Çağın tekrar edildiği yerler olmaktan uzaklaştığını ve buraların bilgi ve araştırmanın merkezi haline dönüştüğünü ifade eder. Sözü edilen bu mekânlarda işlenen konu da bundan böyle Antik çağın kendi değeri değil, şimdinin değeridir. Oluşmakta olan şimdi geçmişten kopmaya başlamıştır (Yılmaz, 2010: 108-109).

18 yüzyıl, altın zinciri oluşturan gelenek ve geçmiş halkalarının zincirden hızla fırlatıldığı bir dönemdir. Modernler bu çağda ilerleme düşüncesinin açık ara farkla öne geçmesini sağlamıştır. Müze bilim tarihindeki en önemli açılım, 18. yüzyıl Avrupa Aydınlanma Çağı'nda oluşmuştur. Sömürgecilik düşüncesinin ve uygulamalarının temelinde gelişen Aydınlanma çağı Avrupa'sı dünyayı biz ve öteki, modern ve ilkel, soylu ve vahşi, asil ve barbar olarak ikili çerçevede içinde değerlendirir. Sömürgeciliği meşrulaştırma çabalarının başında ise sömürge halkları tanımak ve onları bir ilim nesnesi haline getirmek yer almıştır. Avrupa önce sömürge halklarını vahşi olarak yaftalamış sonrasında ise, bu vahşileri kendi toplumlarından, insanlarından daha ahlaklı bularak soylu vahşi olarak ilân etmiştir.

Diğer taraftan Aydınlanma projesi, insanın doğal dünyayı anlamasına, sınamasına ve deneylemesine dayalıdır. Zeynep Yasa Yaman'ın aktardıklarına göre, pozitivizmin bilimsel örnekleri olarak adlandırılabilen bir bilgi kuramı geliştirilir. Bu çağda benzerliklerin ve farklılıkların ölçümü bir tür anlama, bilme, sınıflandırma ve ölçme düşüncesi çerçevesinde kurumsallaştırılmaya çalışılır. Gerçekten de bu derin düşünsel birliktelik, Avrupalıların, başta doğa nesnelerini, kendi kültürel ve sanatsal varlıklarını, daha sonra yayıldıkları, seyahat ettikleri diğer ülkelerden/kültürlerden

topladıklarını, biriktirme (koleksiyon), sınıflandırma, sergileme/gösterme düşüncesini geliştirmelerine neden olmuştur. Denizcilerden, botanikçilere, sanatçılardan bilim adamlarına, kâşiflere, soylulara kadar uzanan geniş bir yelpazede toplama, sınıflandırma ve kataloglama merakı giderek artmış, yapılan gezilerin günlüklerini tutmak, farklı kültürler, coğrafyalar hakkındaki bilgi ve görüşleri yazmak önemli bir merak halini almıştır. Toplanan malzemeler özgün yerlerinden getirtilip düzenlenerek Avrupa'daki müze mekânına yerleştirilmiştir. Kolonicilik yalnızca koleksiyon mantığını değil biriktirilenleri de yeniden düzenlemeyi, sunmayı ve dağıtmayı beraberinde getirmiştir (Yasa Yaman, 2010).

Tarihselci zihniyetin kökleri coğrafi keşiflere ve vahşi, barbar halklara dek uzanan evrimci bakışında saklıdır. 19. yüzyılda moda olan Darwinizmin sosyal bilimlere uyarlanması neticesinde müzenin tarihsel çizgisini oluşturan düşüncenin nüvesini bu kuram oluşturmuştur. Antikitede ilksel, Ortaçağ'da aşkın zamana, Rönesans'ta ise antik zamanlarla ilgili olan müze 19.yüzyılda modern çağın başlarında geçmişe, şimdiki ana ve geleceğe hükmetmek ister. Evrim düşüncesi ise zamanın gelişimden yana işlediğini gösterir. Bennet, müzede sergileme ile ilgili verdiği bir örnekte sözünü ettiğimiz zamanın evrim kuramına uygun hale getirilişini izah eder. Ona göre müze izleyicisi, mimarının yönlendirdiği zaman içinde ilerler. Müzenin gezi güzergâhı, form, hacim, ışık gibi mimarî öğelerle iletişimsel bir mesaja dönüştürülür. Müze içeriği hiyerarşik bir yapı içinde verilebilir. Müze mekânı ileri/geri, uygar/barbar, modern/primitif, ham/işlenmiş, basit/karmaşık anlamları pekiştirir bir hale bürünebilir. Gezi yolu boyunca dönem odalarındaki ışık miktarı arttırılır ve bu sayede insanlığın karanlıktan aydınlığa doğru ilerleyen yolculuğu simgeselleştirilir (Bennet, 1995: 166-167). Yine müze bağlamında uygar insanların ürettikleri üstün sanat ürünleri ile ilkelerin ürettikleri sanat ayrı ayrı kümelenilerek müzelerde sergilenmekteydi. İlkellikten uygarlığa doğru ilerleyen bu düz çizgide nihai hedef olarak gösterilen ise elbette Batı uygarlığıydı.

Tarihsellik beraberinde getirdiği sınıflama yöntemlerini de devreye sokar. Düzen ve disiplin müzelerin vazgeçilmezi haline gelir. Crary, Gözlemcinin Teknikleri adlı yapıtında, müzelerde gösterilen şeylerin artık kabinelerdeki gibi sıra dışı olmalarının mümkün olmadığını belirtir. Aksine müzeler artık sıraya sokulabilen, bir bütün oluşturabilen şeylerin peşinden koşar. Artık nadir olan değil temsili olan makbuldür (Crary, 2006: 143). Foucault'un belirttiği gibi, artık hakikat benzerlikler yerine kıyaslama ve farklılıklarla tahdis edilir (Foucault, 2001: 86). Farklılıklar üzerinden geliştirilen görmek ve sınıflandırmak bilginin kaynağı olmuştur. Bu dönemde tek parça ve katı bir geçmişi dayatan otoriter kurumlar olarak algılanan müzelerin çağımızda farklı kesimlerin ihtiyaçlarına yanıt veren işlevsel ve pragmatik bir kimlik taşıdıkları görülür. Nick Merriman, bu anlayış çerçevesinde müzelerin toplumla ilişki kurarak, bir tapınak değil bir forum gibi anlaşıldıklarından söz eder. Kabuk değiştiren müzecilikte, kurumun halka yakın olma hedefinin ise fiziksel, entelektüel erişimi ve olanak erişimini mümkün kılarak başardıklarını anlatır (Merriman, 2000: 70-71). Müze anlayışı böylelikle yepyeni bir kişilik kazanır.

Müzeler, modern dünyada geçmiş ve bugünü birbirine bağlayan ara mekânlar olmaktan çok kesişim mekânlarıdır. Müzeler hem kültür hem eğitim, hem turizm hem reklâm kurumu olarak da kesişim mekânı sayılırlar. Müze, bu haliyle aynı zamanda disiplinler arası çalışmaların yürütülebileceği bir kesişim mekânıdır. Postmodern toplumlar için müzenin erginleme, kutsala ulaşma mekânı olarak algılanmasından söz etmek ne kadar doğru bir yaklaşım olur, bilinmez. Ancak, postmodern insanının müze ile kurduğu ilişkiye bakıldığında müzelerin bugünlerde başka başka ihtiyaçları karşılamak üzere varlığını sürdürdüğü görülür. Örneğin, modern yaşamın sunduğu fırsatlar ve şartlarla değişen seyahat algısı ve başka yerleri görmeye duyulan merakın sadece fotoğraf karesine kendi silüetini de eklemeyi yeter gören bilinç düzeyindeki insan tipini yaratmıştır. Andre Fermigler'in deyişiyle bu tip insanlar, kültürel koyun sürüsünü oluşturur. Fermigler, bu ziyaretçilerin "sanat eserlerine ilişkin hakiki bir kavrayış geliştirmelerini, onlarla kişisel bir ilişki

kuramadıklarını anlatır. Mona Lisa'nın önünde itişip kakışarak müzelerin içinde güç bela ilerleyen o bezgin kalabalıkları müzeye çekmek bu yüzden pek de anlamlı değildir (Aktaran Artun, 2006a: 35). Paleantropiyen dönemden postmodern döneme kadar uzanan süreçte müzenin öncelikle insanlık sonra Avrupalı tarihine telaş içinde bakıldığı bu bölümde müzeciliğin kat ettiği yollara ayna tutulmuştur. Şimdi sıra elimizde tuttuğumuz bu aynayı kendi yüzümüze yaklaştırmaya gelmiştir.

B- ÂSÂR-I ATİKADAN MİLLÎ ÂSÂR-I ATİKAYA OSMANLIDA MÜZE

Türkiye, Batı'nın uygarlık yolunda ilerleme hedefinin nedenleri üzerinde düşünmeye 19. yüzyılın ikinci çeyreğinde başlamıştır. Bu düşüncenin akıllarda belirlemesi, aynı zamanda Batılılaşım derken yapılan yanlışları da idrak etme sürecimizin başladığının habercisidir. Niyazi Berkes, Batı'nın uygarlaşmasındaki saikleri kavrayan isimlerden söz eder. Bunlardan birincisi Mustafa Sami'dir. Berkes'in aktarımıyla Mustafa Sami, 1838'de elçilik heyeti ile Paris'e giderken Roma, Floransa, Viyana, Prag, Berlin, Frankfurt, Brüksel, Anvers ve Londra'dan geçer. Yurda dönüşte Avrupa Risalesi adlı küçük bir eser çıkarır. Risale'de o zamana kadar basılan seyahatnamelerden farklı, yeni bir şey dikkat çeker. Bu yenilik merak dolu bir gözün kendi kendine sorduğu bir sorunun yanıtında saklıdır. Zira Mustafa Sami, Avrupa'da görülen uygarlık eserlerinin nedenlerini anlamaya çalışmaktadır. Ona göre Avrupa uygarlığının üstünlüğünün başlıca nedeni müspet bilimlerin ilerlemesidir. İkinci neden din özgürlüğüdür. Üçüncü neden de eskiyle yeni arasında süreklilik olmasıdır. Avrupa geçmişinden aldığı ilhamların itişisi ile akıllara hayret verecek yeni keşifler yapmaktadır. Dördüncü olarak gördüğü başkalık, okuryazarlığın genelleşmesidir. Fakat bütün bunlarda baş etken bilim ve aydınlanmadır (Berkes, 2008: 201-202). Berkes, neden Avrupa uygarlık yolunda ilerliyoruz, sorusu üzerine kafa yoran ikinci bir isimden daha söz eder. Bu isim Sadık Rifat Paşa'dır. Aynı yıllarda Osmanlının Viyana elçiliği görevini yapmış olan Paşa, Mustafa Sami ile paralel düşüncelere

sahiptir. Ne var ki Sadık Rifat Paşa Avrupa uygarlığıyla ilgili yapmış olduğu yorum konumuz bağlamında çok kıymetlidir. Buna göre, Avrupa'da halk hükümet için değil, hükümetler halk içindir. Hükümetler halkın haklarına ve kanuna göre çalışır (Berkes, 2008: 202).

Batı'nın güçlenmesini mümkün kılan saikleri kavramak bir hüner olsa da onları uygulamak ve bu amaca ulaşmak için hedefi şaşırmadan koşabilmek daha önemlidir. Türkiye Batılılaşma sürecinin başladığı tarihten bugüne değin Mustafa Sami'nin ve Sadık Rifat Paşa'nın tespitlerini diline pelesenk ederek Batılılaşmanın yolları hakkında hüküm vermiştir. İşin özünde geçmişte Türkler kurdukları uygarlıklar itibarıyla Batı'dan model olarak alınması ön görülen işlerin pek çoğunda oldukça başarılı olmuştur. Örneğin İlber Ortaylı, Türkleri endüstrileşmeye hastalık derecesinde düşkün bir millet olarak tanımlar. Çünkü Osmanlı 15. yüzyıldan beri teknik gelişmelerde öncüdür (Ortaylı, 2010: 44). Ne var ki Osmanlı, 19. yüzyıl itibarıyla müspet bilimler konusunda Avrupa'nın gerisinde kalmıştır. Keza, dinî alanda özgürleşmeyi başarmak da çok güç olmuştur. Daha da önemlisi, Berkes'in tespitine göre Osmanlı'da dinden kopuş dünya ve ruhanî olanın ayrılmasından ziyade hayatın değişime açık alanı ile geleneğe bağlı alanı arasında gerçekleşmiştir. Bu da geleneği dinle, dini de gelenekle özdeşleştirmiştir (Berkes, 2010: 204). İlkeğitim alanında dinden kopuşu gerçekleştirme başarısı Cumhuriyet rejimiyle mümkün olmuştur. Ne çare ki din ve geleneğin eş anlamlı kabulü Batılılaşma sürecinde benimsenen bir ilke olarak Osmanlı'dan Türkiye Cumhuriyeti'ne miras kalmıştır. Bu da gelenekten ve köklü kültürel geçmişten yeterince beslenmek yerine onu büyük ölçüde küçümseyen ve reddeden bir yaklaşımı beslemiştir.

Ötekileştirilen gelenek yerine Batılılaşmanın üzerinde yükseleceği başka bir şey olmadığından Türkiye için boşlukta salınan bir Batılılaşma tarihi yazılmıştır. Durkheim'ın dünyayı dinî ve din dışı olarak iki ayırmasını benimseyen Türk modernleşmesi uzun zaman kutsal ve din dışının aslında birbirini dışlayan şeyler olmadığını kavrayamamıştır. Örneğin Abdullah

Cevdet Batılılaşmamızın nedenini yarım yüzyıl sonra Asyalı kafamız ve yozlaşmış geleneklerimiz olarak göstermiştir (Aktaran Berkes: 412). Gelenek ve dinî olanın birbirini anıştırır olması nedeniyle modernleşme yolculuğunda dinî olana karşı geliştirilen tavır geleneksel olana da sırt çevirmeyi gerektirmiştir. Mustafa Sami ve Sadık Rifat Paşaların Batı'nın yükselişiyle ilgili gözlemlerden biri olan gelenekten ilham alarak yeni keşifler yapma yeteneği Türk modernleşmesinin itici güçlerinden biri haline gelememiştir. Arada bir yükselen Hristiyanlık Batı'nın gelişmesine mani değildir, Budizm de Japonya'yı geriletmiş değildir, gibi cümleler ne dinin ne de geleneğin Batılılaşmayla bağdaşmasına, kaynaşmasına vesile olamamıştır.

Niyazi Berkes, ulema, medrese ve tarikatın bu anlamda geriliğin temsilcisi haline dönüştüğünü yazar. Ulema ile aydın, halk ile aydın, halk ile din arasındaki boşluklar gittikçe derinleşmiştir. Berkes'e göre oluşan bu boşluklar ulusal bütünlük bilincinin gelişmesini geciktirmiştir. Yenilikleri yukarıdan aşağı zorla kabul ettirme yaklaşımıysa halk ile devlet arasındaki iletişimin sağlıklı olarak kurulmasına mani olmuştur. Halk ile seçkin sınıf arasındaki kopukluğun giderilememesi de Berkes'e göre ulus-devlet kurulduğu dönemde de çözümlenememiştir (Berkes, 2008: 205). Zaman ve uzam boyutunda Batılılaşamamanın altında yatan saiklerin bugünün Türkiye'sinde de uygulamada telafi edilemediğini ileri sürmek yanlış olmayacaktır.

Erken devirlerinden itibaren Batı'nın ilerlemesinde kendine özgü değerlerini ön plana çıkaran yaklaşımın farkında olursa da Türkiye bunu kendi Batılılaşmasına uyarlamakta başarılı olamaz. Hatta Batılılaşmak için onların tekniğini almak kâfi değildir, tarz-ı hayatlarını, dillerini de olduğu gibi öğrenmek gerekmektedir. Batılı olmaya çalışmak, yanlış Batılılaşmak ve Batılı olmanın yolları gibi konuların tartışılmaya başladığı bir iklimde Osmanlıda müzecilik çalışmaları da çağın gereği olarak yapılanmaya ya da çağa uygun bir görünüm almaya başlar. Osmanlı Dönemi müzeciliğinin

tartışılacağı bu bölümde müzecilik elbette Batılılaşma ekseninde değerlendirilecektir.

Osmanlı müzeciliğini irdeleyen çalışmaların daha çok ülke topraklarındaki eserlerin başka ülkelere hediye edilmesi, kaçırılması ve bu yanlış tutumların önüne geçme çabalarına odaklandıkları görülür. Osmanlının tarihî eser anlamında velut topraklarından kimi kez yağmayla ve çoğu zaman da cömertçe sunulan bir armağan olarak yurt dışına götürülen eserler bugün hâlâ müze konusunda yapılan tartışmalarının ortak ilgi alanıdır. Örneğin Wendy Shaw'ın aktardığına göre, Alman demiryolu mühendisi Carl Humann, 1867'de Bergama'da araştırmalarına, 1871'de de kazılara başlar. Humann, demiryolu ve yolun geçeceği güzergâh konularında danışmanlık yaptığı Sadrazam Fuad Paşa aracılığıyla Osmanlı bürokrasisiyle önemli bağlantılar kurar. 1880 yılına kadar kazı alanını satın alır. Böylece bu alanda bulunan eserlerin üçte biri üzerinde hak sahibi olur. Humann, 1881-1886 döneminde Berlin'deki Tarihî Eserler Müzesi'ne yüzlerce ton eser gönderir bunlar arasında Zeus altarı da vardır (Shaw, 2004: 142). Bergama sunağı ekseninde son zamanlarda Osmanlı zamanında ve yakın geçmişte yurt dışına kaçırılan müze nesneleri için hâkim iki görüşten söz edilebilir. Bu görüşlerden ilkinе göre, bu eserler “dünya kültürünün bir parçası” olarak değerlendirilir. Dolayısıyla bu eserlerin bağlamında sergilenmesi önemli olsa da onların güvenilir ellerde olması daha önemlidir. Bu anlamda birçok arkeolog bu eserlerin yurtdışına çıkarılmasından memnuniyet duymaktadır. Zira Türkiye'de eserlerin bakımsız kaldığı ve yeterince korunamadığı konusunda güçlü bir kanaat söz konusudur. Öte yandan muhalif görüşlere göre Türkiye'den götürülen tarihî eserler, ait oldukları topraklara iade edilmelidir. Ferruh Gerçek, 17. yüzyıldan beri ülkemiz topraklarının arkeolojik anlamda talanıyla özellikle Avrupa'ya kaçırılan eserlerin Türkiye'ye iade edilmesinin gerekliliğine inanır (Gerçek, 1999: 31). Keza İlber Ortaylı, “Âsar-ı Atika” başlıklı makalesinde Osmanlı dönemi boyunca halkın ve devletin tarihî eserlere karşı vandalistçe bir yaklaşımda bulunmadıklarını ileri sürer. Bu

eserlerin yurt dışına kaçırılmasını Avrupalının doğal hakkı olarak gören zihniyete de itiraz eder (Ortaylı, 2006: 164).

Osmanlı Devleti, topraklarındaki tarihî eserleri korumak ve talan edilmesini engellemek amacıyla dört nizamname hazırlar. Bu arada Avrupalı arkeologlar, eski eser kaçakçılığını ve kaba bir tabirle çalma işini meşrulaştırmak için Osmanlının eski eserlere kayıtsız kaldığını ve onları hor kullandığını ileri sürerler. Bu fikir, bir dereceye kadar hâlâ kabul görse de Osmanlının tarihî eseri koruma bilincinin gelişmişliğinden söz edilen araştırmaları görmezden gelmek doğru değildir. Örneğe, Musa Çadırcı, Tanzimat Döneminde Anadolu Kentleri'nin Sosyal ve Ekonomik Yapıları adlı çalışmasında 1869 yılında Maarif Nazırı Saffet Paşa'nın başkanlığında toplanan kurulun bir yönetmelik hazırlayarak, okulların eğitim, öğretim, kütüphane, matbaa işlerinin yanında müze işleri ile ilgilenmesini de bakanlığın görevleri arasına alındığını anlatır (Çadırcı, 1991: 288). 1874'te hazırlanan ve pek çok araştırmacı tarafından yetersizlikleri ile kendisinden söz ettiren Âsâr-ı Âtika Nizamnamesi ile bu nizamnamenin eksiklerini düzeltme gayesi taşıyan 1884 Nizamnamesi maalesef yaralara merhem olmaz. Dahası, Shaw'ın verdiği malumata göre, bu nizamnamelerde yer alan kurallar kâğıt üzerinde kalır. Uygulamada başarısız olur. Böyle olsa da sözü edilen bu nizamnamelerin çıkarılması çeşitli gazete ve dergi yazılarında konu edilir. Bu vesileyle halkta tarihî eser ve müzeyle ilgili bir bilinç oluşmuş olur. Hatta bu ilgi, eserlerin yabancı devletlere hediye olarak verilmesi hakkında Padişah'ın davranışlarını bile sınırlar (Shaw, 2004:151-153). Ne var ki, Osmanlı Devleti'nin tarihî eser kaçırma hususunda herhangi bir kanun ve yasal yaptırım gücüne başvurmaması bir yana Padişah ve bazı yöneticilerin hem iyi niyetli hem de bilinçsiz davranışları Osmanlı topraklarını tarihî eseri arama, bulma ve kaçırma konusunda yolgeçen hanına çevirmiştir. Deniz Ünsal da tarihî eserlerin hızla Osmanlı topraklarından kaçırılmasıyla ilgili bir bağdaştırma yapar. Bu bağdaşıma göre Osmanlının topraklarından Avrupalılar tarafından kaçırılan tarihî eserler güçsüzleşen imparatorluğun

kaybettiği toprak ve iktidar kaybını sembolize etmektedir (Ünsal, 2009: 154-155).

1889'da özerk bir devlet kurumu olarak açılan Müze-i Hümayun'un başına geçen Osman Hamdi'nin kişisel çabaları ise, Avrupa'nın yurtdışına tarihî eser kaçırma suçlarıyla mücadelesinde mühim bir yere sahiptir. Ancak Osman Hamdi, tüm kişisel çabalarına rağmen tarihî eserlerin yurt dışına kaçırılmasının önüne geçmekle ilgili olarak yaşadığı düş kırıklığını Shaw, Osman Hamdi'nin bir tablosuna getirdiği yorumla anlatmayı dener. Yazara göre Osman Hamdi "Kaplumbağa Terbiyecisi" adlı tabloda tarihî eser kaçırma ve müzenin Osmanlı toplumu için üstleneceği rol konusunda beslediği büyük umutların boşa çıktığını anlatır (Shaw, 2004: 169). Osmanlı İmparatorluğu, hazırladığı nizamnamelerde müze nesnelerinin arkeolojik ve kültürel nesne olarak ikiye ayrıldığı fark edilir. Nitekim en son hazırlanan 1906 nizamnamesinde o tarihe kadar uzak geçmişin peşine düşen müzenin bu nizamnameyle yakın geçmişi de merak ettiği ve benimsediği fark edilir. Buraya kadar verilen örnekler ve yapılan açıklamalar doğrultusunda Osmanlı müzeciliğinin neredeyse bir eser kaçakçılığı ile mücadele tarihine dönüştüğünü ileri sürmek yanlış olmayacaktır. Aslında bu durum "Osmanlı neden müzeye ihtiyaç duymuştu?" sorusuna verilecek yanıtla da doğrudan ilişkili olarak değerlendirilebilir.

Bazı araştırmacılar Osmanlının müzeden Batı'nın istifade ettiği kadar istifade edemediğini iddia eder. Gerçekten, Osmanlının müzelerden beklentisi ile Batı âleminin müzelerden beklentisi örtüşmekte midir? Bu soruyu yanıtlayabilmek için öncelikle Osmanlının koleksiyon oluşturma politikasına göz atmak yerinde olacaktır. İmparatorluğun tarihî süreç içinde kendisini dünya uygarlıkları arasında başat ya da bağımlı hissetmesi merkezinde müze nesnelere duyduğu ilginin, koleksiyon oluşturma politisinin dönüştüğünü gözlemleriz.

Ata yadigârı kıymetli eserleri ve savaş ganimetlerini sarayların hazine dairelerinde koruma altına alan Osmanlılar, İstanbul'un fethinin ardından savaş ganimetleri arasında yer alan silahları ve Bizans'ın kutsal emanetlerini korumak için hazine dairesinin yanı sıra Aya İrini Kilisesini de kullanmaya başlamıştır. Buna mukabil Sultan II. Beyazıt zamanında Enderun Hazinesi hakkında düzenlenmiş bir defterde hazine eşyasının saraya sığmaz hale gelmesi ve güvenlik gerekçesiyle hazinenin bir kısmının Yedikule Hisarı'na taşındığını Ahmet Tayyarzade Ata Bey Tarihi'nden öğreniyoruz (Aktaran Gerçek 1999: 79). Aya İrini, Yedikule Hisarı, Topkapı, Dolmabahçe ve Yıldız Saraylarının ev sahipliği yaptığı mekânlarda sergilenen nesneler ata yadigârları, kutsal emanetler ve ganimet silahlarından oluşmaktaydı. Ferruh Gerçek, Osmanlının Batı'nın antikitesine ilgi göstermesini Sultan Abdülmecid'in başından geçen bir olayla ilişkilendirip bir tesadüf öyküsüne bağlamaktadır (Gerçek, 1999: 82). Ahmet Fethi Paşa öncülüğünde Aya İrini koleksiyonuna yeni katılan arkeolojik eserlerle müze Mecmua-i Âsar-ı Atika ve Mecmua-i Âsar-ı Esliha olarak ayrı alanlarda uzmanlaşan iki müzeye dönüşür. Ne var ki bu dönüşüm basit bir tesadüf öyküsüne indirgenemeyecek bir hadisedir. Nitekim Wendy Shaw kendisine şöyle bir soru sorar: "Acaba Osmanlı Müzesi neden silahları bir kenara bırakıp Helen-Bizans mirasına yönelmişti?" Shaw bu seçimin ardında imparatorluğu Avrupalı kimliğin bir parçası haline getirmek olduğunu varsayar. Yazar, bu konu bağlamında Sultan Abdülaziz'in Doğu İmparatorluğu imgesini silmek istediğinden söz eder (Shaw, 2004: 101-102). Shaw'ın gözlemleri doğrultusunda Osmanlı içinde bulunduğu zor koşullar altında bir savunma mekanizması geliştirmiş ve özdeşleşme yaparak kendini Avrupa'nın bir parçası olarak göstermek istemiştir. Çünkü devletin iktidarını kurma yollarından bir tanesi olarak müze, devletin gücünün yansıdığı bir mekândır. Shaw, bu noktada Osmanlının kendisini Batılı olarak göstermek için müzeyi araçsallaştırdığını ileri sürer. Ne var ki Osmanlı fetihten beri zaten kendisini Batılı bir devlet olarak görmektedir. İlber Ortaylı bu durumu şöyle anlatır:

Doğu Roma'nın Türklerin eline geçmesiyle, Türkler artık değerlendirme olarak Batı medeniyetinin içine çekilmektedir, bir uzlaşma söz konusudur. ... Yeni Osmanlı İmparatorluğu 15. asırda klasik Roma'nın mirasını üstlenen, Roma İmparatorluğu olarak devam eden bir ülke halinde gelişiyor. ... Helenizm Müslüman bir hükümdarın ve Müslüman bir devletin kucağında yaşama şansına sahipti ve o yolla da bütün Hristiyanlar eskiden olmadığı derecede ona tâbi olmaktaydı (Ortaylı, 2010: 217).

Osmanlı, İstanbul'un fethiyle imparatorluk elbisesini giyerek dünya milletleri içinde rüştünü ispat etmekle kalmayıp kendisini Roma'nın devamı olarak ilan etmişti. Feroz Ahmad, *Bir Kimlik Peşinde Türkiye'de* bu durumdan şöyle söz eder: "Osmanlılar 1915'e kadar İstanbul, Dersaadet, Konstantiniye olarak da adlandırmaya devam ettikleri Bizans'ı ele geçirdikleri ve Roma'nın görevlerini devraldıklarını düşünmeleri nedeniyle kendilerini bir imparatorluk misyonuna sahip olarak gördüler." (Ahmad, 2008: 13). Osmanlının kendisini Avrupalı hissetmesinin ötesinde Daniel Goffman'a göre Avrupa, Osmanlıyı büyük bir Hristiyan ve Akdeniz uygarlığının ardılı olarak değerlendiriyor ve bu sebeple Avrupa'nın ayrılmaz bir parçası olarak görüyordu. Goffman, 18. yüzyıl başında Osmanlının Avrupa ile kurduğu ekonomik ve siyasi ilişkilerle bir Avrupa devleti olarak algılandığına ilişkin yargıların evrensel bir niteliğe eriştiğini aktarır. (Goffman, 2008: 28, 35). Osmanlının sahip olduğu imparatorluk erkinin ve dünya gücünün farkında olduğu dönemde kendi benlik değerlerini korumaya yönelik bir çaba içinde olmaması doğaldır.

Osmanlı müzeciliği ile ilgili araştırmaların ilgilendiği diğer bir konuya Türk müzeciliğinin tarihsel köklerini arama ve bulma merakına dayanır. Türk müzeciliğinin köken araştırmalarını Selçuklulara kadar götüren iddialar vardır (Eyice, 1990: 5-8). Osmanlının müzeolojik bir yaklaşıma yakınlaştığı örnekler ise, imparatorluğun büyük fetihlerinin kazanımları arasındadır. Nesnelerin

korunması, bakımı ve teşhiri konusundaki farklı kaynaklardan beslenen kaygıları yansıtan Osmanlının ilk müzecilik örneği Shaw'a göre, Osmanlının İstanbul'un fethi ile Hristiyanlara ait kutsal emanetler üzerinde hâkimiyet kurmasında belirir. Mısır'ın fethi sırasında da İslam'a ait olan kutsal emanetleri ele geçirmesiyle müzeciliğin temel ilkeleri doğrultusunda nesneleri koruma, saklama ve teşhir işlemleri başlamıştır (Shaw, 2004: 24). Semavî Eyice, bu örneklerde amacın koleksiyonculuk olmasa da, sonucunda çeşitli ve zengin bir koleksiyon meydana geldiğini belirtir. Daha çok atalara saygı, geleneklere bağlılık ve estetik değerlere duyarlılıktan kaynaklanan bir korumacılık anlayışıyla oluşan bu koleksiyonların, özellikle 16. yüzyıldan itibaren giderek gelişmiş olduğunu, dünya çapında ün yapmaya ve değerlendirilmeye başlandığını ekler (Eyice, 1990: 6). Türklerin İslâm ve Anadolu öncesi kültür köklerinin bir uzantısı olarak onların biriktirdikleri, değer verdikleri nesnelere baktığımızda bunların daha çok tözsel kıymetli oldukları görülür. Türkler, kutsal saydıkları nesneleri, özellikle nesnenin kişiyi ve topluluğu koruduğuna inandıkları için saklamakta ve korumaktadır. Bunların çoğu atalar ruhunu temsil etmektedir. Uğruna inanılan nesnelerdir. Uğurlu nesneler, kötü ruh ve güçlerin kötücül etkilerini yok etmede mahirdir. Aynı zamanda bir sanat nesnesi olarak değerlendirilebilecek kutsal emanetler, tözsel nesneler maddî değer in üstünde bir değere haizdir.

Osmanlıda müzeciliğinin bir kültür politikası olarak benimsendiğinin en önemli belgesi, 1875 yılında Maarif Nezareti'nin Âsar-ı Atika kazılarına eşlik edecek profesyonel bir kadro oluşturmak için Âsar-ı Atika Okulu'nun açılmasını öngören yazısıdır. Açılması için tüm koşullar hazır olsa da tasarlanan okulun açılması mümkün olmaz. Yine de Maarif Nezaretinin padişahlık makamından bu şekilde bir istekte bulunması Osmanlı'da bir kültür politikasının varlığına işaret etmektedir. Bunun yanı sıra Osmanlı 1893 Harbi sırasında ciddî maddî ve manevî kayıplar yaşar. Avrupa ve Balkanlarda yaşanan başarısızlıkların boyutu ise akıl sınırlarını zorlamaktadır. Şartları bu kadar ağır bir dönemde kök salmaya başlayan Osmanlı müzeciliğinin imparatorluğun kültür politikasının bir parçası olduğunu gösterir başka bir

kanıt yeni müze binasının inşa edilmesidir. Ferruh Gerçek, önceleri Sayda'dan getirilen lahitler nedeniyle Lahitler Müzesi olarak geçen İstanbul Arkeoloji Müzesinde üst katta Sümer, Babil, Asur, Türk ve İslam eserlerinden oluşan buluntular yer aldığını aktarır (Gerçek, 1999: 115-118). Bu açıklamalar Wendy Shaw'ın değerlendirmelerini akla getirdiğinde görüldüğü üzere Osmanlı yalnız Batı, Bizans ve Roma dönemine ait eserlerinin hamiliğini yapmıyordu. Osmanlı sınırları dâhilinde yer alan her bölgeden gelen tarihî miras üzerinde hak iddia etmekteydi.

Osmanlı İmparatorluğu'nun İstanbul dışında açtığı müzeler üzerinde düşünen Zeynep Yasa Yaman, Osman Hamdi'nin çabalarıyla 1902'de Konya'da, 1904'te Bursa'da açılan müzeleri değerlendirir. Ona göre, müzelerin Konya, Bursa, İstanbul gibi Türk izlerini taşıyan kentlerde kurulması Osman Hamdi'deki aydınlanma ve köken arama düşüncesinin de bir kanıtı gibidir (Yasa Yaman, 2010).

Gerek İstanbul'da gerekse İstanbul dışında müzecilikle ilgili çalışmalar yapılırken Müze-i Hümayun bünyesindeki Mezopotamya, Mısır, Hitit eserleri toplanarak Eski Şark Eserleri Müzesi oluşturulmasının kararı da verilir. Mehmet Önder, 1883 yılında Osman Hamdi Bey tarafından Sanayi-i Nefise Mektebi olarak yaptırılmış bina 1917'de müze olarak kullanılmaya başlandığını belirtir (Önder, 15). Wendy Shaw, Türk İslâm eserlerine duyulan ilginin iki kaynağı olduğuna hükmeder. Osmanlının bu eserlere verdiği değer öncelikle taşıdıkları duygusal, sanatsal ve dinî değer ile ilgili değildir. Bu eserlerin koruma altına alınmasındaki asıl amaç, Avrupalıların çalınan nesneleri müzelerine yerleştirerek onlara egzotik ve estetik değer kazandıracak olmaları ve hırsızlık olayından yarar sağlayacakları düşüncesidir (Shaw, 2001: 292). Yazar, Osmanlının bu olaydan duyduğu hoşnutsuzluk neticesinde İslâm eserlerini müze mekânına taşıdığını ileri sürerken Osmanlı dünyasını kullandığı ifadeler bağlamında aşağıladığı sezilmektedir. Zira Osmanlı bu eserlerin sanatsal ve estetik değerinden anlamaktan yoksundur. Diğer taraftan eser, zaten estetik bir değer

taşımamaktadır. İslâmî esere itibar verecek olan Avrupa'dır. Bu değer de egzotik olmanın ötesine geçmemektedir. Oryantalist bakışın bir uzantısı olarak değerlendirilebilecek bu satırlar arasında Avrupa'nın hırsızlığı üzerine bir felsefe yapıldığına ise rastlanmaz. Shaw'ın bu dönemde İslâm eserlerine duyulan ilginin daha gerçekçi bir nedeni üzerinde durduğu da görülür. Buna göre, Jön Türkler milliyetçi söylemlerini yaymak ve Batı'nın kültürel yayılmacılığına karşı bir cephe oluşturmak için kendi millî değerlerine sarılmıştır (Shaw, 2004: 292). Tarık Zafer Tunaya, 1908'den 1918 yılına kadar devlet yönetiminde bulunan İttihat ve Terakki Cemiyetinin doktrininin ve programının Osmanlı ve ittihat-ı anasırı karakterini kaybederek Türkçü ve milliyetçi bir çizgiye oturduğunu belirtir (Tunaya, 1952: 180-194). Bu dönüşüm sürecinde Shaw, din boyutundan bağımsız bir Türk kimliğinin inşa edilme sürecine geçildiğini ve bu süreçte dinî değer taşıyan nesnelerin müze yoluyla dinsel niteliklerinden arındırıldıklarını savlamaktadır. O zamana dek tek işlevleri dinî yapılarda ibadet deneyimini zenginleştirmek olan nesneler, müze nesnesi olduklarında bu rollerden yoksun kılınırlar. Bu saatten sonra estetik ve tarihî eser olarak bir değer taşırlar. Ayrıca piyasa ve teşhir değerleri oluşmuştur (Shaw, 2004: 292, 294).

İslâm ve Osmanlı eserleri koleksiyonu önce arkeoloji müzesinin üst katında, 1908'de Çinili Köşk'te sergilenir. Karşılıklı duran bu iki bina Shaw'a göre doğmakta olan Osmanlı milleti için karşı karşıya gelen tarihî kimlikleri sergilemektedir (Shaw, 2004: 294). Batıcılık, Osmanlıcılık, İslamcılık ve Türkçülük akımlarının temsil edildiği mekân, sarayın ilk avludur. Birinci avlu, Gülru Necipoğlu'nun verdiği bilgilere göre, duvarlarla kuşatılmış olan sarayı kente bağlayan meydandır (Necipoğlu, 2007: 59). Bir zamanlar sarayı kente yani halka bağlayan bu meydanlık o tarihte kalp atışları duyulan yeni oluşumlar arasından seçim yapma hakkının kente, halka teslim edildiğinin de bir göstergesi gibidir.

İslâm eserleri koleksiyonu 1914'te Süleymaniye Camiin külliyesindeki imarete taşınır ve evkaf müzesi adını alır. Yeni mekânına taşınan kuruma

evkaf müzesi adının verilmesi boşa değildir. Zira kurum, Maarif Nezaretinin himayesinden çıkar, Evkaf Nezaretinin yönetimine bağlanır. Vuku bulan bu durumu Wendy Shaw, İslâm eserlerini korumak üzere açılan müzenin idaresinin yine dinî bir kuruma verilmesi olarak yorumlar (Shaw, 2004: 296).

İslâmî ve Osmanlı eserlerine duyulan ilgi Shaw'ın verdiği bilgilere göre yalnızca dinî anlatılar içeren eserlerle sınırlı kalmaz. Aynı dönemde Osmanlı hanedanıyla ilgili tarihî mekânlara duyulan bir ilgi hâsıl olur. Örneğin Osmanlı tarihini araştırmak üzere Tarih-i Osmanî Encümeni kurulur (Shaw, 2004: 295). Türk Tarih Kurumunun atası olarak kabul edilebilecek bu kurumu, 1915 yılında kurulan Tetkik-i Âsâr-ı Âtika Encümeninin oluşumu izler. Bu kurum da Türk uygarlığına ve İslâm kültürüne ait eserleri araştırmak ve haklarında bilgi toplayıp ulaştığı sonuçları yayınlamakla görevlendirilmiştir (Shaw, 2004: 296).

Osmanlı müzeciliğinde kullanılan müzecilik teknolojileri veya sergileme politiği üzerinde de fikir yürüten Shaw, Osmanlı Müzecilinin Batı'da olduğu gibi evrimci bir epistemolojiyi merkeze almaktan özellikle kaçındığına dikkat çeker. Osmanlı sergi politiğinde Batı'yı, Anadolu'yu, Osmanlı ve İslâm'ı simgeleyen müze metaları etrafında biçimlenen bir teşhiri benimsemiştir. Osmanlının evrimci bakışı yadsıyan sergi politiğini pekiştiren bir başka tutumu ise Shaw'ın görüşüne göre ülkede bir doğa müzesinin dallanıp budaklanmasına ortam hazırlanmamasıdır. Osmanlı, doğanın ilkelden gelişmişe doğru lineer bir çizgide ilerlediği fikrine muhalif bir duruşunu gelişime dayalı modeller üretmekten kaçınarak göstermiştir (Shaw, 2004: 305-319). Osmanlı dönemi müzeciliğinin fotoğrafına panoramik açıdan bakılarak kabaca bu dönem müzeciliğinin ele alındığı bu bölüm, Cumhuriyet dönemi Türk müzeciliği ile ilgili çıkarımlarda, saptamalarda bulunmak ve bu dönemi daha iyi anlamak için bir zemin oluşturmuştur. Âsâr-ı Âtika Müzesinden Millî Müze kurulma hayallerinin süslendiği döneme geçişi irdedeceğimiz bir sonraki bölüme de Osmanlının son dönemlerindeki fikir hareketlerinin Türk müzeciliğini biçimlendiren faaliyetleri tartışılacağı için bu

bölümde Osmanlı Müzeciliği hakkında bu kadar bilgi verilmesi uygun görülmüştür.

C- CUMHURİYETTEN GÜNÜMÜZE TÜRK MÜZE ALGISI VE DÖNÜŞÜM

Cumhuriyet devri Türk müzeciliğini ele alırken Osmanlı dönemi müzeciliğinde olduğu gibi hem Batılılaşma hem de uluslaşma kavramları etrafında biçimlenen bir müzecilik tarihinden söz edilecektir TBMM açılışının hemen ardından kurulmuş olan millî hükümetin 9 Mayıs 1920'de Meclis toplantısında okunan hükümet programında millî eski eserlerin bir an önce derlenerek korunması amacı açık bir şekilde yer alır (Gerçek, 1999: 137). Kurtuluş Savaşı mücadelesi içindeki bir milletin öncelikleri arasında millî eser derleme ve koruma fikrinin altında büyük umutların varlığı sezilmektedir. Yeni kurulan hükümette Millî Eğitim Bakanlığına bağlı bir müdür ve bir kâtip kadrolu Türk Âsarı Atika Müdürlüğü kurulmuştur.

16 Temmuz 1921 tarihinde ise Ankara'da Maarif Kongresi düzenlenmiştir. Mustafa Kemal'in bu kongrede yapmış olduğu konuşmada yeni yönetimin millî eğitim ve kültür politikalarını ortaya koymaktadır : "...yabancı fikirlerden, doğudan ve batıdan gelen bütün etkilerden tamamen uzak, millî seciye ve tarihimizle uyum içinde bir kültür kastediyorum. Çünkü millî davamızın tam olarak gelişmesi, ancak böyle bir kültür ile mümkün olabilir. Gelişi güzel bir ecnebî kültürü şimdiye kadar takip edilen yabancı kültürlerin yıkıcı sonuçlarını tekrar ettirebilir. Kültür tabanla uyum içinde olmalıdır. O taban milletin seciyesidir." Atatürk daha sonraki dönemlerde de her vesile ile Türkiye Cumhuriyetinin temelini kültür olduğunu ve Cumhuriyetin bu zengin kültür üzerinde yükseleceğini anlatmaya çalışmıştır (Gerçek, 1999: 139).

Yeni devlet henüz kurulmadan Hars Dairesi Müdürü Mübarek Galip, Ekim 1922'de bir genelge yayınlar. Söz konusu genelge, Türk müzeciliğinin yeni sürgün verdiği başlangıçlar döneminde kurmayı tasarladığı müze tipleri hakkında ipuçları barındırır. Genelge ülke coğrafyasında bulunan tüm illere gönderilir. Kabaca bütün illerden sınırları dahilinde bulunan kültür değerlerinin envanterini çıkarmaları beklenmektedir. Bu genelgede dikkati çeken müzeolojik olarak devletin bütüncül bir bakışı yakalamış olmasıdır. Envantere girecek eserler arkeolojik ve etnografik nitelikli olmakla birlikte dönem sınırlamasına göre de Roma'dan Osmanlıya, uzak geçmişten yakın geçmişe kadar uzanan geniş bir zamanı kapsayıcıdır. Tezin konusu dahilinde genelge bir başka özelliğe daha sahiptir. Şöyle ki, genelgede yer alan maddelerden birkaçı sözel belleğin kaydedilmesine yöneliktir. Genelgenin 6. maddesinde bölgede bulunan dinî yapılar ile kamusal nitelikli yapıların belgelenmesinden söz edilir. Bunlar hakkında ve bunları yaptıranlar hakkında bilgi toplanması istenir. 8. maddede eski tarihî ailelerin isimleri ve hayatta olan köklü ailelerin şecereleri ve ailelerin hikâyelerinin derlenmesi gerektiği belirtilir.

Cumhuriyet'in tercihleri doğrultusunda ağırlık verilen arkeoloji ve etnografya müzelerinin fikrî inşası başlamıştır. Bu iki ana tema üst başlığında açılan müzelerden arkeoloji müzeleri tanım ve kapsam bağlamında kimlik tespiti daha kolay yapılabilen müzelerdir. Etnografya müzeleri de bir anlamda toprak altında olmayan gündelik ve törensel halk kültür ürünlerini kapsayıcı niteliktedir. Bu anlamda Cumhuriyet'in başlangıcında kurulan müzelerin tümünün etnografya müzesi olduğu ileri sürülebilir. Nitekim etnografya müzesinde yer alan eserlerin bir kısmı Anadolu dergâhlarından çıkma, tekkelerden nakledilmiş eserlerdir. Etnografya müzesi olarak adlandırılmasa da hepsini etnografya müzesi olarak niteleyebileceğimiz bu dönem müzelerinin oluşum hikâyeleri Cumhuriyet iktidarının sözel bellekten nasıl yararlandığını gösterecektir.

Buraya kadar Cumhuriyet iktidarının kültür politikalarının kağıt üzerindeki görünümü gözden geçirilmiştir. Şimdi ise, Türkiye Cumhuriyetinin kültür atılımlarının müzeler etrafında biçimlenen genelgeler, tüzükler, kararnameler, kanunlar, hükümler ve dilekler boyutundan uygulama aşamasına geçişi ve işleyişi ile ilgili gerçekler üzerinde durulacaktır.

Müzecilikte genelde müze binalarının seçiminde iki yöntem söz konusudur. İlki ve yaygın olarak kullanılanı tarihî değerdeki eserlerin müzeye dönüştürülmesidir. Bir işlev değişikliği ile binalar önceden saray, cami, türbe, medrese, han, bedesten, hamam iken müzeye dönüştürülür. Bu binaların müzeleştirilmesinde elbette bunların düşünsel değerleri, duygusal değerleri, maddesel değerleri ve ideolojik değerleri göz önünde bulundurulur. Atatürk zamanında Ankara Etnografya Müzesi dışındaki diğer müzeler tarihî eserlerin işlevsel dönüşümü ile oluşmuştur.

Cumhuriyetin ilk yıllarında müze olarak yeniden kurgulanmak üzere seçilen tarihî yapıların dinî nitelik taşıdığı görülür. Dönüşüm hikâyesinin yazıldığı ilk müzelerden biri Konya Mevlâna Müzesidir. 30 Kasım 1925 tarihinde yürürlüğe giren 677 sayılı “Tekke ve Zaviyeler ile Türbelerin Kapatılmasına ve Türbedarlar ile Bazı Unvanların Men ve İlgasına Dair Kanun” kabul edilmiştir. İttihat Terakki dönemi uygulamalarının Atatürk devrimlerini hayata geçirmede ön hazırlık ortamı hazırladığı belirtilmişti. Örneğin Sina Akşin’e göre, İttihat Terakki, siyaseti sırasında medreselerin çağdaş bir çizgide eğitim yapmaları için çabalamıştır. Medreseler müspet ve doğa bilimlerini ders programlarına koymuştur (Akşin, 2008: 63-64). Cumhuriyet rejiminin bu minvalde, İslamî geleneğin büyük mânâda sufi cephesini oluşturan bütün inanç, ritüel ve hayat tarzının kökten değişmek için İttihat Terakkinin önceden suladığı toprakları ekip biçtiği ileri sürülebilir.

677 sayı ve 30.11.1925 günlü kanun doğrultusunda Türkiye’deki bütün dergâhlar kapatılıp içerisindeki eserler müzelere kaldırılırken Atatürk daha önce incelediği Konya Mevlâna Dergâhının kapatılmayarak içerisindeki

eşyalarla birlikte müze olarak düzenlenmesini istemiştir. Mevlâna Âsitânesinin müzeye dönüştürülmesi hem fizikî koşullar hem de içerik anlamında yeterli bir koleksiyona sahip olması bağlamında gerekçelendirilmiştir. “Sözel Belleğin Türbedarı: Mevlâna Müzesi” adlı bölümde dinî kurumların seküler kurumlara dönüşme süreci ayrıntılarıyla ele alınacağı için burada dinî kurumların müzeleşmesi sürecine bir girizgâh yapılmakla yetinilecektir.

Cumhuriyet’in ilk müzeleri arasında payitaht mekânı saraylar da vardır. Saraylar Cumhuriyet ideolojisine aykırı bir biçimde saltanat ve hilafetin temsilcisidir. Bu tarihî binalar müzeleşirken açıkça görüldüğü gibi asıl dönüşecek olan mimarî eserin temsil ettiği düşündür.

Dolmabahçe Sarayı aslında erken dönem Cumhuriyet müzeciliği çalışmaları içinde değerlendirilemez. Ne var ki, Atatürk yeni bir ulus devlet yaratırken özellikle Dolmabahçe’yi bir simge olarak kullanmıştır. Simge olarak seçtiği bu kurumun zaman içinde müzeye dönüşeceğini çok iyi bildiğini düşündüğümüz Mustafa Kemal, Saray’ın tarihçesine Cumhuriyet fikir ve uygulamalarını da yazdırmayı hedeflediği düşünülebilir. Bilindiği gibi Mustafa Kemal, Cumhuriyet kurulduktan sonra 1 Temmuz 1927 tarihinde İstanbul’a ilk gelişinde Saray’ın Muayede Salonu’nda halka yaptığı konuşmada “Sekiz sene evveline kadar, içinde yedi evliya kuvvetinde bir heyula tasavvur ettirmek istenilen bu sarayın içinde söylüyorum. Yalnız artık bu saray zıllullahların değil zıl olmayan hakikat olan milletin sarayıdır ve ben burada milletin bir ferdi olarak bulunmakla bahtiyarım.” diyordu (Gerçek, 1999). Bu sözlerini teyit edercesine kendisi milletin bir ferdi olarak sarayın en sade olan Harem bölümündeki birkaç odayı çalışma odası ve önemli kararların alındığı odalar olarak değerlendirmiştir. Bu nedenle İstanbul’a her gelişinde Dolmabahçe Sarayı’nda kalmış, kendisinin de dile getirdiği gibi burada ulusun bir temsilcisi ve konuğu olarak bulunmuştur. Dolmabahçe Sarayının Cumhuriyet rejimi ile ilişkilendirilmesinin temsilî boyutun ötesine geçişinin ilk adımı 27 Eylül 1932’de Muayede Salonu’nda Birinci Türk Tarih Kongresinin

düzenlenmesi ile olmuştur. Sarayın ulus bilincini perçinlemek için kullanılmasında ikinci hamle 1934'te Birinci Türk Dil Kurultayının Saray'da tertip edilmesiyle gerçekleştirilir. Cumhuriyet için önemli pek çok karar Dolmabahçe'de verilmiş ve birçok eylem bu Sarayda gerçekleşmiştir. Son olarak Cumhuriyet rejiminin kurucusunun Dolmabahçe'de vefatı Saray'ın Cumhuriyet ile bağıni duygusalılık boyutuna taşımıştır.

Atatürk devri kültür politikalarının erken tarihinin düşünce kaynağını Türk Derneği, Türk Yurdu Cemiyeti ve Türk Ocaklarının çalışma programında bulmak mümkündür. Örneğin Türk Ocağının ideologlarının başında yer alan Ziya Gökalp, Adana Türk Ocağında "Ocaklar Ne Yapmıştır, Vazifesi ve Gayesi Nedir?" temalı bir konferans verir. Bu konferansta millî harsın ortaya çıkarılmasında ve korunmasında müzelerin öneminden söz eder. Bu anlamda Ocaklar ileride müzede yer almak üzere yalnız millî güzelliklerden geriye kalanları toplusalar dahi görevlerini yapmış olacaktır. Türk Ocakları bu millî güzellikleri bir araya getirmekle Türklüğün anlamının anlaşılmasına hizmet etmiş olacaktır. Ziya Gökalp, etnografya müzesinin niteliğini daha anlaşılır kılmak için tarih müzeleri (millî müze) ile etnografya müzelerini kıyaslar. Buna göre, tarih müzeleri (millî müze) maziye, etnografya müzeleri hâle aittir. Konferansta Gökalp'in ileri sürdüğü bir başka görüş ise bu müzenin kurucuları ile ilgilidir. Kendisi Etnografya Müzelerinin kurulmasında resmî merciin, hükümetin kurucu olmasını "esaslı olmaz" sözleri ile reddeder. Etnografya Müzesini kuracak kurumu da işaret eder, bu kurum Türk Ocağıdır (Gökalp, 1928: 3-7). İleride Etnografya Müzesi, Türk Ocağı hizmetlerinden biri olarak hayata geçmese de bu iki kurumun yan yana tek bir ülkü doğrultusunda hizmet etmeleri mümkün olacaktır.

Sözü edilen konferansta etnografya müzesinin millî müzeden farklı olduğunu belirten Gökalp, millî müzenin millî tarihimizin müzesi, etnografya müzesinin ise, milletimizin hâlihazırdaki hayatının müzesi olduğunu ve milletimizin bugün kullandığı eşyanın yanı sıra masal, koşma, destan, mani, tekerleme, atasözü, bilmece, fıkra ve menkıbeleri, ayrıca lisani fonetik ile halk

melodilerini toplamakla görevli bulunduğunu ifade etmiştir (Gökalp, 1928: 6). Açıkça anlaşıldığı gibi Gökalp sözlü kültür ürünlerini derleme ve koruma görevinin müzeye ait olduğunu ileri sürer. Gyula Mészáros da etnografya müzesinin içerik ve mekânsal özellikleri hakkında fikir danışılan kişiler arasında yer almıştır. Hüseyin Karaduman, Mészáros, hazırladığı raporlarda halk müzesinin öncelikle Anadolu Türkleri olmak üzere, tüm dünya Türklerinin antropolojik ve etnolojik yönlerine ilgi göstermesi gerektiğini vurgular. Mészáros'a göre müze binasının mimarîsi de bu özelliklerini yansıtacak şekilde eski ve hakikî Türk mimarîsi karakterini taşımalıdır (Karaduman, 2006). Gyula Mészáros'un Türklük bilincini yükseltmek için Anadolu ve Dünya Türklerinin kültürünü sergileme önerisinin bir bölümü hayata geçer. Ancak Dünya Türklerinin etnografik eserlerini müzede sergileme düşünün kağıt üzerinde kaldığı ileri sürülebilir. Etnografya Müzesinde yapılan incelemeler sırasında müzenin Besim Atalay seksiyonunda Turfan-Karahoco kazılarında çıkan freskler görülmüştür. Müze Müdürü M. Yücel Kumandaş'la 12.06.2010 tarihinde yapılan görüşmeden edinilen bilgilere göre uzun zamandır müze deposunda yer alan bu eserler Mayıs 2010'dan beri izleyicinin ilgisine sunulmuştur.

“Nasıl bir etnografya müzesi tasavvur ediyorsunuz?” sorusuna verilen iki yanıt, sözel bellek ve müze ilişkisini irdeleyen bu çalışmanın ilgi odağında yer almaktadır. Müze binası da müzenin inşa edildiği alan da müzenin sözel bellekle ilişkisinin beslendiği kaynaklar arasında yer almaktadır. Etnografya müzelerinin sözel bellekle ilişkisinin anlatıldığı “Bir Sözel Bellek Anıtı: Etnografya Müzesi” bahsinde konuyla ilgili daha geniş yorumlara yer verilecektir.

Etnografya Müzesi ile aynı alanda bulunan bugünkü adıyla Resim Heykel Müzesi hem Türk Ocağı hem Halk Evi hem de müze geçmişi ile değerlendirilmelidir. Türk Ocağı taşıdığı mimarî üslup özellikleri dikkate alındığında ideografik karakteri ortaya çıkacaktır. Türk Ocakları kendilerini herhangi bir siyasî örgütün ve hareketin dışında gördüklerini iddia etseler de

egemen ideolojinin değer yargılarını yaydıkları rahatlıkla ifade edilebilir. Bu bağlamda, Türk Ocağı da Etnografya Müzesi gibi, Türkiye Cumhuriyetinin ideolojisini simgelerle, mitlerle anlatan bir mekân olmuştur. Türk Ocaklarıyla organik bir bağı olmasa da Türk Ocaklarının ardılı olarak nitelendirilebilecek Halkevlerinin Türk müzeciliği ile ilişkisi bünyesindeki müzecilik kollarına dayanmaktadır. Bu çalışmada, Türk Ocaklarının Halkevlerine dönüşüm projesiyle ilgili yürütülen siyasî tartışmalara ayrıntılı olarak değinilmeyecektir. Bunun yerine dönüşümün kültür politikalarına yansıyan tarafı Halkevleri Müzecilik Kolları adlı bölümde tartışılacaktır.

Ferruh Gerçek'in Türk Müzeciliği adlı çalışmasındaaktardığı gibi, İnönü dönemi iktidarında da müzecilik alanında ilkesel olarak benimsenen eski eser koruma konusundaki kararlı uygulamalar sürdürülür. Hatta bizzat İnönü eser koruma konusunda başta Maarif Vekaleti olmak üzere bütün valiliklere ve diğer bakanlıklara genelge gönderir. 31 Ocak 1934 tarihli genelgede kültür tarihimizin önemli kilometre taşlarından Mimar Sinan eseri Mihrimâh Hatun İmareti ile Edirne'de yine Sinan'a ait iki kapılı bir hanının ve Ürgüp Kayseri yolundaki Alaaddin Keykubat dönemine ait Saruhan'ın tahribata uğradığı belirtilir. Sorumlular hakkında yasal işlem başlatıldığı da genelgede bildirilir (Gerçek, 1999: 159-160). Kültür varlıklarımızın başına gelen bu talihsiz ve üzücü vakaların Atatürk ve İnönü iktidarının kültür politikalarını çarpıtmak isteyen ya da kraldan çok kralcı kesilen kesimlerin anlayışları sonunda ortaya çıktığını düşünen çevreler bulunmaktadır. Öte yandan bu hadiselerin bilinçli bir şekilde halkın İslâm kültürü ile bağlarını, kültür kodlarını inceltmek için yapıldığını ileri süren araştırmacılar da bulunmaktadır. Örnekte Abdülkerim Erdoğan, 1926 yılında başlayan Vakıf arazi satışlarını ve tekke ve zaviyelerin kapatılması kararının ardından birçok tekkenin yıktırılmasını kültürel bellek yitimi çerçevesinde değerlendirmektedir (Erdoğan, 2004: 109).

İnönü döneminde hâlâ Maarif Vekaletine bağlı bulunan müzeler Hasan Âli Yücel zamanında okul dışı eğitim kimlikleriyle ön plana çıkarlar.

Cumhuriyet tarihinin üçüncü evresi olarak değerlendirilecek İnönü döneminde benimsenen kültür politikasında belli başlı dönüşüm ve değişim hareketleriyle karşılaşırız. Millî ve medenî olma ülküsü yerini başka değerlere terk eder. Öncelikle Türklük ülküsü gömleğini üzerinden atan Türkiye medenî olmayı da önceki dönemlere göre başka bir perspektiften değerlendirir. Hilmi Yavuz'a göre, bu dönemde hümanizma egemen bir kültür anlayışıdır. Yavuz benimsenen bu kültür politikasını aşırı universalist bir yaklaşım olarak değerlendirir (Yavuz, 2009: 109). Sözü edilen kültür politikasıyla doğru orantılı olarak bu dönemde ülke topraklarının altındaki tarihî miras ile ilgili çalışmalara öncelik verilir. Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü bu bağlamda Hasan Âli Yücel döneminde kurulur. Böylelikle bu dönemde Türk kültürünün kökeninin Orta Asya ya da Batı'da değil Anadolu'da olduğu yönünde düşünceler filizlenmeye başlar. Yavuz, Anadolu hümanizması olarak adlandırılan bu tezin aydınlar tarafından benimsendiğini anlatır (Yavuz, 2009: 108).

İnönü devri aslında II. Dünya Savaşı'nın olumsuz etkilerinin müzecilikte de hissedildiği bir dönemdir. Örneğin 1937 yılında kurulan İstanbul Resim Heykel Müzesi savaş nedeniyle kapatılır. Müzenin içindeki eserler ise güvenlik nedeniyle boşaltılır (Gerçek, 1999: 430). Tek Parti Hükümetinin kültür politikaları arasında değerlendirilebilecek önemli bir gelişme Türkiye'nin UNESCO ile işbirliği sürecini başlatmış olmasıdır. Öcal Oğuz, Türkiye'nin aslında 1946 yılından beri UNESCO'nun çalışmalarını izlemekte olduğunu ve 1949 yılında UNESCO Türkiye Millî komisyonu kurulduğunu aktarır. Bu tarihten sonra üniversitelerde edebiyat, folklor, antropoloji ve etnoloji disiplinler açılmıştır (Oğuz, 2009: 29).

Tezde Türkiye Cumhuriyeti'nin kültür politikalarını müzeler üzerinden anlatılmaya çalışılırken 1950 ve 2010 arası bir bütün değerlendirilmiştir. Ne var ki bu bölümde kültür politikaları tarihini daha anlaşılır kılmak üzere söz konusu altmış yıllık periyot, 1950-1960 çok partili siyaset ve Demokrat Parti

iktidarı, 1960-1980 çok partili siyaset, 1980-2010 ordular, partiler ve küreselleşme yılları olarak sınıflandırılmıştır.

Türkiye’de çok partili dönemin başlamasındaki temel belirleyiciler olarak 1945 yılında Millî Şef rejimindeki çözümler ve II. Dünya savaşıdan sonra oluşturulan yeni Dünya düzeni gösterilir. Demokrat Parti, CHP’den ayrılan bir grup milletvekili tarafından 1946 yılında kurulur. Demokrat Parti iktidara gelir gelmez Halkevlerini ve Halk Odalarını devletleştirmiştir. Ancak Sina Akşin’e göre bu kurumlar bir taşınır veya taşınmaz mal haline getirilip Hazine’ye intikal etmiştir (Akşin, 2008: 216). Siyasî bir kararın neticesinde kapanan Halkevleri Karagülle’ye göre, halkbilim çalışmaları alanında da bir boşluk doğurur. Ortaya çıkan bu boşluk 1966 yılında kurulan Millî Folklor Enstitüsü ile kapatılmaya çalışılır (Aktaran Oğuz, 2009: 29).

CHP’nin son döneminde faaliyete geçen Köy Enstitüleri de Demokrat Parti tarafından kapatılır. 1950-1960 yılları arasındaki kültür politikaları da bir önceki dönemde olduğu gibi savaş şartlarından etkilenmiştir. Nitekim, Ali Esen Minkari, Kore Harbi ve soğuk savaş şartları nedeniyle bu süreçte bütçenin % 30’unun millî savunma giderlerine ayrılması zorunluluğu doğduğu belirtmektedir (Minkari,1992: 16).

Demokrat Parti döneminin Türk müzecilik çalışmalarını etkileyen en önemli başarısı, Anıtkabir’in yapımının tamamlaması olarak kabul edilebilir. Atatürk’ün naaşı 10 Kasım 1953 tarihinde Ankara Etnografya Müzesinden alınıp Anıtkabir’e nakledilmiştir. Anıtkabir içinde açılan müze ise, yine Demokrat Parti iktidarında oluşturulmuştur. Bu müzede sergilenen objeler Ferruh Gerçek’in belirttiğine göre, Çankaya Köşk’ünden ve Atatürk’ün Ziraat Bankasındaki kasalarında bulunan eşyalar arasından seçilmiştir. Müzenin halka açılışı ise 1960 yılında gerçekleşmiştir (Gerçek, 1999: 442). Söz konusu bu dönemde önemli bir gelişme de yurt dışı sergi çalışmalarının bir süreklilik arz etmesidir. 1953’te Louvre Müzesinde “Türk Eserleri Sergisi” “Türk Dekoratif Eserleri Sergisi” ve “Türk Sanatının İhtişamı” adları ile anılan

bir sergi düzenlenmiştir. 1958'de Lahey'de "Türk Minyatür ve Yazısı" sergisi açılır. Aynı yıl ABD'de bir sergi açılışı daha yapılır. 1960'ta Japonya'ya bir sergi gönderilir (Gerçek, 1999: 248).

Demokrat Parti iktidarının faaliyetleri 1960 Darbesi ya da Devrimi ile son bulmuştur. 1960 ve 1971 devrim ya da darbeleri bu dönemin en önemli belirleyicileridir. 1960'lı yıllar Türkiye Cumhuriyeti kültür politikaları açısından beş yıllık kalkınma planlarının yapılmaya başlandığı bir çağ olarak da önemlidir. Kalkınma projesi hedefleri eksiksiz yerine getirilemese de başarı ile gerçekleştirilmiş işlerden söz edilebilir. Emre Kongar, kültür politikaları çerçevesinde 1990'lı yılların sonunda UNESCO dokümanlarında yer alan kavramların 1960'lı yılların başında Türkiye'nin hem resmî belgelerine hem de tartışma literatürüne girmiş kavramlar olduğuna dikkat çeker. Kongar, bu dönemdeki planlı kalkınmanın en gerçek kültür politikası olarak Kültür Bakanlığının kurulmasını gösterir. Kongar'a göre, 12 Mart 1971 askerî muhtırasının ertesinde kurulan Kültür Bakanlığı, ülkenin kalkınma stratejisi açısından kültüre verdiği önem kadar, merkezi yönetimin, ülkeyi yönlendirme çabasının da bir ürünü olarak düşünülebilir (Kongar, 1994: 60). 1966'da Halkevlerinin yarattığı boşluğu kapatması hedeflenen ve Millî Eğitim Bakanlığına bağlı olan Millî Folklor Enstitüleri de 1971 yılından sonra Kültür Bakanlığına¹ bağlı olarak çalışmaya başlar. Oğuz' göre bu enstitü folklor çalışmalarının bugünlere gelmesinde etkili olmuştur (Oğuz, 2009: 29).

Cumhuriyetin ilânından önce kurulması hayal edilen millî müze tasarısı Cumhuriyet dönemi boyunca birkaç defa daha yapılması planlanan bir proje olarak gündeme gelecektir. 1964 yılı millî müze fikrinin tekrar tartışıldığı bir zamandır. Gerçek, bu dönemde Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürü olan Mehmet Önder'in millî müze kurma girişiminde bulunduğunu anlatır (Gerçek, 1999: 200).

¹ Kültür Bakanlığı 70-80 yılları arasında açılıp kapatılan bir kurumdur. Bakanlık önce Millî Eğitim Bakanlığı ile birleştirilir sonra da Turizm Bakanlığı ile aynı çatı altında hizmet verir.

1960-1970 arasında 34 yeni müze binası ve Hacı Bektaş Müzesi, Bodrum Sualtı Müzesi, Malatya, Samsun, Çorum Müzesi gibi birçok müze açılmıştır. Ancak Deniz Ünsal'a göre artan müze binalarına rağmen bunlar birer depo kurum olmanın ötesine geçememiştir. Halktan uzak ama uzmanlaşmış mekânlar olarak görülürler. Ünsal, bu dönemde bir başka gelişmenin varlığına da dikkat çeker. Müzeler bu tarihlerde artık turizme hizmet edecek birer araç olarak kabul görmeye başlanmıştır. Gelir getirici etkinlikler bütünü içinde yer almaya başlayan müzelerin buna bağlı olarak hedef kitle algılamasının “vatandaş”tan çok “turist”e dönüştüğü savlanmıştır (Ünsal, 2009: 158).

1980’ler darbeci politikaların demokrasi karşıtı tutumlarının hâkim olduğu, yeni anayasa değişikliğinin kabul edildiği, servet dağılımının biçim değiştirdiği, toplumun ekonomik yapısında değişimlerin olduğu ve bunun yanı sıra sürpriz seçim sonuçlarıyla sivil siyasetinin üstünlüğünün gösterildiği olağanüstü bir dönemdir. Nurdan Gürbilek 1980’lerin kültürel iklimini tanımlarken iki kavramdan söz eder. Bunlardan ilki “sözün bastırılması” diğeri ise “söz patlaması”dır. Yazara göre, söz patlaması birbirini etkileyen ama birbirine indirgenemeyecek birçok unsurun kesişmesiyle oluşmuştur (Gürbilek, 2007: 21). Gürbilek’in dönemi anlatan ifadesi de belirtmeye çalıştığımız gibi 1980’lerin uçlarda seyreden olağanüstü yapısını çok net göstermektedir. Gürbilek 1980’lerin diğer dönemlere göre farklı bir karakteristik taşıdığını Foucault’un iktidar kuramı üzerinden şöyle anlatır:

Devletin yasaklayıcı söyleminin dışında resmî merkezî söylemin dışında, daha çok kısmî düzeyde kendini gösteren, yasaklayıcı olmaktan çok çağırıcı, baskıcı olmaktan çok kışkırtıcı bir söz siyaseti ilk kez 80’lerde kendine önemli bir alan yarattı. Bunun ne kadar “disiplinli” ya da “disiplinsiz” bir süreç olduğunu, bu siyasetin Foucault’un anladığı anlamda “ıslah edici” olup olmadığını anlamamız için henüz vakit erken. Bu

toplumun bütün bu kavramların işaret ettiği iktidar stratejilerine direncinden de söz edilebilir (Gürbilek, 2007:42-43).

Gürbilek sözü edilen dönemde iktidarın toplumda meydana getirmek istediği dönüşümü dispoitif yöntemleri kullanarak sağladığını anlatır. Yazarın kitabında irdelediği toplumsal katmanlardan ve değişik yaşam kesitlerinden verdiği örnekler arasında müze kültürüne dair bir çıkarsamada bulunmadığı görülür. Nitekim, Türkiye müzecilik tarihine bu açıdan bakıldığında erken Cumhuriyet döneminden son dönem çok katmanlı ve etmenli iktidar evresine kadar müzelerin toplum dönüştürücü bir araç olarak kullanıldıklarından söz etmek pek mümkün görünmemektedir. Müzeler bu uzun ara dönemde ne “geçmiş seçen güç” olan iktidar partiler tarafından fark edilmiştir ne de “seçilen geçmişin gücü” olarak kendi iktidarlarından söz ettirebilmiştir.

1980’lerde 1960 döneminde başlayan beş yıllık kalkınma planlarının yanı sıra kültür politikaları bağlamında Kültür Şûrâlarının da yapılmaya başlandığı görülür. 1982’de yapılan I. Millî Kültür Şûrâsının açılış konuşmasını yapan İlhan Evliyaoğlu böyle bir şûrânın düzenlenmesindeki nedenlerden söz eder. Buna göre, millî kültürümüzle ilgili konularda bilim, sanat ve fikir adamlarımızın görüşlerini almak, kültür politikamız, plan ve programlarımız hakkında onlara danışmak üzere bu şûrânın tertip edildiği belirtilmiştir (I. Millî Kültür Şûrâsı 8).

Üzerinde hâlâ uzlaşılamayan bir konu olarak Kültür Bakanlığı ile Turizm Bakanlığının birleşme ve ayrılma macerasının başlangıcı da 1980 dönemine rastlamaktadır. Bu dönemde yine sık sık gündeme gelen millî müze kurma fikrinin de alevlendiği görülür. Bu sefer zamanın Kültür Bakanı Namık Kemal Zeybek Ankara’nın Ulus semtinde böyle bir müze kurma çalışmalarını başlatır (Gerçek, 1999:201). Ne var ki bu girişim de diğerleri gibi neticelenmez. ANAP iktidarı sırasında müzecilik anlamında yine ütöpik bir düşünce daha belirir. 1985 yılında yapılan Folklor Açık Hava Müzelerinin

Türkiye’de Kurulma İmkânları Sempozyumunda ve 1989 II. Millî Kültür Şûrâsında Türkiye’nin bir folklor açık hava müzesine sahip olması fikri üzerinde durulur. Erken Cumhuriyet döneminden beri kurulması planlanan ve Ziya Gökalp’in de açılmasını arzuladığı Türk kültürünü bütünüyle yansıtacak olan millî müzeyle paralel özellikler taşıyan Folklor Açık Hava Müzeleri de millî müzeler gibi hep bir tasarı olarak Türk müzecilik tarihine geçmiştir. Murat Katoğlu, bu durumu değerlendirirken bu tür bir müze oluşumunun gerçekleşmemiş olmasını Cumhuriyetin bir eksikliği olarak görür. Yazar, milliyetçilik davasının dilden düşürülmediği Türkiye’de geleneksel kültürün her dalıyla ilgilenecek ciddî bir halk kültürü müzesinin kurulmamasını ise manidar bulur. Dahası yazara göre, bu alandaki ciddî bilimsel eksiklik folklor ticareti ve sömürsünün de teşvikçisi olmuştur. Son kertede ise, nüfus ve sosyal ekonomik yapıdaki baş döndürücü gelişmeler özgün kültürün tespit ve derleme çalışmalarını da bugün bir anlamda imkânsız kılmıştır. Çünkü Türkiye bir kültür erozyonu süreci yaşamaktadır (Katoğlu, 2008: 509-510). Aslında bu anlatılanlar Türkiye Cumhuriyetinin kültür politikaları tarihinin bir özeti gibidir. Tarihî süreçte kültür politikaları bütün siyasî iktidarların sadece programlarında okunan birkaç cümle olarak kalmıştır.

Müzecilik, Avrupa ve Amerika’da 1950’lerden itibaren içe dönük kimliğinden sıyrılıp yeni müzecilik yaklaşımlarını tecrübe etmeye başlamıştır. Böylece bu tarihten sonra müzelerin daha demokratik ve kamusal mekân olma ülküsü daha eğitici, daha eğlenceli ve yaratıcı olma fikriyle birleşmiştir. Türkiye’de ise müzelerin kendilerini izleyicilerine yakınlaştırmaları 2000’li yıllarda gerçekleşir. Müze-izleyici yakınlaşması genelde özel müzelerin ve yerel yönetimlerin öncülüğünde gerçekleşir. Vitrin sergiler yerini tematik (konsept) ve kavramsal sergilere bırakır. Rehberli sergiler düzenlenir. Müzeler, sergi katalogları çıkarmaya başlar. Daha önce cesaret edilmeyen temalarda sergiler düzenlenmeye başlanır.

Türkiye’nin kültür politikaları müzeler üzerinden değerlendirildiğinde bir başka sorunsalla daha karşılaşılır. Türkiye kültür politikalarını belirlerken

sadece devlet müzelerini bu kapsamda ele alır. Özel müzeler belirlenen kültür politikasına ayak uydurmak zorunda değildir. Deniz Ünsal bu sorunsalı ortak politika eksikliği olarak adlandırır. Ünsal bu eksikliğin sivil ancak piyasa ilişkileri üzerine kurgulanmış özel müzelerle, kamu yönetimi geleneğini reform girişimleri doğrultusunda devam ettiren topluma mesafeli devlet müzeleri arasında bir uçuruma sebebiyet vereceğini düşünmektedir. Çünkü birbirinden farklı ziyaretçi-vatandaş anlayışını benimseyen bu kurumlar kültür alanında toplumdan çok sorumlu oldukları yönetimin (siyasî otorite veya sermaye sahibi) toplumsal meşruluğuna hizmet edecektir. Böyle bir ortamda da ne devlet müzeleri ne de özel müzeler kültürel demokrasi ve kültürel katılım hedeflerine ulaşabilecektir (Ünsal, 2009: 178). Devlet mekanizmasının özel müzeleri bu denli özgür, kamu müzelerini ise kendi başına bir adım dahi atamayan etkisiz kurumlara dönüştürmesi Türkiye’de kültürel kalkınma hedefleri belirlenememiş bir politikanın varlığını düşündürmektedir.

Türkiye’deki devlet müzelerini kültürün korunmasına ve toplumun dönüşmesine katkı ekseninde değerlendiren Deniz Ünsal, bu müzelerin hem devletle hem de halkla kurduğu ilişkinin genelde edilgen olduğuna değinir. Yazar, devlet müzelerinin merkezden yönetildiğini, tüm kararların merkezden verildiğini ve müzenin ne idarî ne de malî açıdan özerk olmadığını ifade eder. Devlet müzeleri çalışanlarını kendi seçemez, topluma yönelik etkinlik geliştirme önceliği ve yetkisi yoktur. Karar veren ve uygulayan bir kurum değildir. Müzeler yönetilen bir kültür kurumudur. Devlet müzelerinin merkezle olan idarî ve malî bağılılıkları onları toplumdan kopuk bir hale dönüştürmektedir (Ünsal, 2009: 152).

Kültür ve Turizm Bakanlığı ise, son zamanlarda aldığı birtakım kararlarla ve bu kararları uygulamaya koymasıyla hem devlet müzelerinde hem de özel müzecilikte atılımların gerçekleşmesi yönünde bir dizi çalışma sürdürmektedir. Türkiye pek çok Avrupa ülkesi gibi bir kültür devleti olmasa da çıkardığı Kültür Yatırımları ve Girişimlerini Teşvik Kanunu ile ya da Özel Müzeler Ve Denetimleri Hakkında Yönetmelikte yapılan değişikliklerle kültürü

destekleyen tavır göstermektedir. Devletin bu yönde attığı adımlar ise iktidar güçlerin birbirinin önünü açma anlamında olumlu neticeler vermiştir. Bu gelişmenin en önemli göstergesi ise 2000’li yılların ilk yarısında açılan özel müzelerin sayısıdır. Türkiye’de 2005 yılında sekiz özel müze hizmete girmiştir.

İktidar, bellek ve sürdürülebilirlik kavramlarının Türk müzecilik tarihinden verilecek somut örneklerle tartışılacağı bu tez için yukarıda yer alan bölümler bir pusula görevi üstlenmektedir. Tezin iskeletini oluşturacak olan bundan sonraki bölümlerde müzeler temsil ettikleri sözel bellek unsurları bağlamında değerlendirilecektir. İktidarın ve çevresinde oluşan mitik dünyanın müzelerle ilişkisi irdelenecektir. Ek olarak müzelerin sözel belleği temsilinde geçirdiği dönüşüm dinamikleri de gözler önüne serilecektir.

BÖLÜM I

SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK, İKTİDAR BAĞLAMINDA SÖZEL BELLEK ve ERKEN DÖNEM CUMHURİYET MÜZELERİ

Bu bölümde Sürdürülebilirlik, İktidar Bağlamında Sözel Bellek ve Erken Dönem Cumhuriyet Müzeleri başlığı altında Mevlâna ve Ankara Etnografya Müzesi sözel belleğin iktidar üzerinden tartışılmasını mümkün kılacaktır. Bu bölüme konu olarak seçilen bu iki müzenin neden tezin sınırları içinde yer aldığına değinmek doğru olacaktır. Bu iki müze öncelikle sahip oldukları mimarî yapılardan dolayı tezin kapsamında yer almaktadır. Zira Etnografya Müzesi Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk müze binasıyken Mevlâna Müzesi de Türkiye Cumhuriyeti'nde müzeye dönüştürülen ilk mekândır. Öte yandan söz konusu iki müze binası ekseninde oluşmuş olan efsaneler dikkat çekicidir. Bu çalışmada Etnografya Müzesinin de Mevlâna Müzesinin de müze mekânları müzenin en önemli nesnesi olarak kabul edildiği için bu müzeler sözel bellek ve müze ilişkisini incelemek için oldukça verimli bir çalışma alanı olarak görülmüştür. Son olarak bahsi geçen müzelerin iktidar olanla kurduğu ilişki bu çalışmanın iktidar ayağını kurmasını mümkün kılmıştır.

1.1 .SÖZEL BELLEĞİN TÜRBEDARI: MEVLÂNA MÜZESİ

Müze binaları genelde içinde bulunan eserlerin temsil ettiği kültürü yansıtır. Böylece müzeler, mimarînin geçmişte sahip olduğu auranın çekim gücünden yararlanır. Bu bölümde Mevlâna Müzesi, sözel belleğin gücünden yararlandığına inandığımız yönleriyle konu edilecektir. Nesneye bağımlı olduğu düşünülen müzelerin aslında nesnenin anlattığı öyküye bağımlı olduğu görülecektir.

Tekke ve zaviyeleri bir kanun maddesiyle kapatan hükümet daha önce de belirtildiği gibi Mevlâna Dergâhını müzeye dönüştürmeyi tercih eder. Bu tercih, Atatürk'ün Anadolu'da faaliyet gösteren birçok tarikat varken neden

Mevlevî dergâhını müzeye dönüştürdüğünü akıllara getirmektedir. Bu sorunun cevabını, Baha Tanman'ın tarihsel süreç içinde Mevlevîliğin durumunu anlattığı çalışmasında bulmak mümkündür. Tanman'a göre, Mevlevîlik, geniş tabanlı tasavvuf hayatı yerine tasavvuf kültürünün klasik boyutunu temsil etmekteydi. Felsefesi, edebiyatı, musikisi, irfanı ve teşrifatı ile daha seçkin bir düzeye hitap etmekteydi (Tanman, 1994: 177-178). Atatürk hükümeti, halk için müzeye çevrilmiş olsa da bu yapıların hâlâ dinî bir auraya sahip olduğunun farkındaydı. İktidar, dergâhları, müzeye çevirerek ilk etapta bu kurumların halkla kurduğu ilişki biçimini güçleştirilmiştir. Yani, bu merkezlerin yaşamsal enerjilerini ellerinden almakla birlikte onların kâdim köklerinden gelen güçlerini bu geleneğin en mutena örnekleriyle simgesel düzeye çekmeye çalışmıştır. Cumhuriyet yönetimi, sufî geleneğinin en mütakâmil hâli olarak kabul ettiği Mevlâna Dergâhını müzeye dönüştürerek gelecek kuşakların sufî kültürünü felsefe üretebilen, edebî ürünleri olan, musikîsi mevcut, her yönüyle seçkin bir merkez olarak algılanmasına da hizmet etmiştir. Mevlâna ve tasavvuf felsefesi bu anlamda kültürel belleğe dönüştürülmek üzere seçilmiş bir kültür örüntüsüdür. Çünkü bu dönemde iktidarın tasavvuf geleneğini toplumsal hayatın işleyişinden dışlama mücadelesi sürmektedir. Mevlâna temsil ettiği tasavvuf geleneğinden geriye kalması için seçilenlerden biri olmuştur.

Osmanlının özellikle başlangıç zamanlarında kültürün ve toplumsal olanın ekonomiyi ve politikayı denetim altında tuttuğunu ileri süren Oğuz Adanır, Türkiye Cumhuriyetinde bu durumun aksi istikamette seyrettiğini ileri sürer. Adanır'a göre Cumhuriyet'le politik ve ekonomik olan, toplumsal ve kültürel olanı denetlemektedir (Adanır, 2010: 174). Adanır'ın bu tespitine paralel bir düşünceyi tekke ve tarikatların kapanmasının akabinde Melâmî şeyhlerinden biri olan Mecdî Efendi, "...siyaset, velâyetten üstündür." düsturu ile ortaya koyar (Aktaran Kılıç, 2010: 116). Burada velâyet konumuz bağlamında kültürel olanı simgelemektedir. Bu dönemde tekkelerin kapatılması da Melâmîler arasında siyasî değil dinî bir karar olarak kabul edilir (Aktaran Kılıç, 2010: 110-111). Bu türden açıklamalar, aslında bu

tarikatin karakteristik özellikleri özelinde belki samimi olsa da geneli düşündüğümüzde siyasî olanın kültürel olan üzerindeki tahakkümünün bir simgesidir. Nitekim Atatürk dönemi müzecilik icraatlarına bakıldığında Mevlâna ile başlayan dergâh, türbe, medrese, cami, kilise gibi dinî temalı tarihî eserlerin halk nazarındaki duygusal (dinî-tasavvufî-ilahî) ve kullanım (ibadet yeri) değerlerinin ideolojik bir manevrayla akılsal (bilgisel) ve gücül (yalnız güç olarak kalan) olana dönüştürüldüğü görülür. Ahmet Yaşar Ocak da Cumhuriyet rejiminin laik bir düzeni amaçladığını ve pozitivist Batılılaşma projesi gereği İslam'ın kamusal alanın dışına itildiğini ileri sürer (Ocak, 1999: 22-23). Bu anlamda seküler sistemin dünyadaki en önemli temsilcilerinden biri olan müzelerin başlangıçta Türkiye Cumhuriyeti rejimini tehdit eden unsurları kontrol altına almada araçsallaştırıldığından söz edilebilir.

Konya Âsâr-ı Âtika Müzesi olarak 2 Mart 1927 tarihinde ziyarete açılan Konya Mevlâna Âsitânesi, Türk sözlü kültür geleneğinin İslâm sonrası zengin birikiminin olduğu kadar Türk-İslâm felsefesinin bir sentezi olan tasavvuf kültürünün de bir simgesi olarak kabul edilmektedir. Mevlâna'nın ve Mevlevîliğin tanıtıldığı müzede sergi en sade şekliyle karşımıza çıkmaktadır. Müze mekânı türbeden müzeye dönüştürülürken fizikî mekânda elbette birtakım değişiklikler yapılmıştır. Örnekte Semâhâne'de yer alan naat kürsüsü ve müzisyenlerin oturdukları mutrib hücresi ile erkekler ve hanımlara ait mahfiller orijinal halleri ile korunurken, Semâhâne'nin uygun duvarlarında tarihî halılar ve yine vitrinler içerisinde madenî ve ahşap eserlerle Mevlevî musiki aletleri sergilenmektedir. Yine, mescidin güney duvarı üzerinde tarihî halı ve ahşap kapı numuneleri sergilenir. Yanı sıra mescit içerisine serpiştirilen vitrinlerde de cilt, hat ve tezhipler sergilenmektedir.

Müze bugünkü adına Bakanlığın 1954 yılında gerçekleştirdiği teşhir tanzimle birlikte kavuşmuştur. Müzenin adının değişmesi değişimden önceki iktidar ile değişimi gerçekleştiren iktidarın kültür politikalarını yansıtmaları bakımından dikkate değerdir. 1954 öncesi iktidar, dergâhı müzeye

dönüştürürken Mevlâna'nın ve Mevlevîliğin kültürel ve mistik tarafını önemse de vurguyu Mevlâna üzerine çekmeyi tercih etmemiştir.

Mevlâna Müzesine sergi politiği açısından bakılınca müzenin türbe geçmişinden oldukça yararlandığı ortadadır. Bu geçmiş, hem müzeyi mimarî bir sanat eseri mirasının hem de antik değer de müze nesnesinin sahibi yapmıştır. Müze, geçmiş anlatmada birkaç değişik müzecilik sergileme teknolojilerinden yararlanmıştır. Bu teknolojilere bu bölüm içinde yeri geldikçe değinilecektir. Bunun yanı sıra müzenin, sahip olduğu sözel bellek koleksiyonu da göz kamaştırıcıdır. Mevlâna Müzesi, Türk tasavvuf kültürünün pek çok unsuruna koruyuculuk bağlamında türbedârlık (bekçilik) yapmaktadır. Bu bağlamda tür müzeler, hafızası güçlü akıllara benzetilebilir.

1.1.1. “Gök Kubbeden Daha İyi Türbe mi Olur?”

Türk tasavvuf geleneğinin en önemli isimlerinden biri Mevlâna'dır. Mevlâna bu çalışmada hem tasavvuf geleneğinin bir temsilcisi hem de Selçuklu dönemi Türk kültürünün bir simgesi olarak Türk sözlü kültürünün sürekliliğine vurgu yapmaktadır. Türk Tasavvuf geleneğinin İslâm dininden çok Türk kültürünün arkaik inançlarına ve felsefesine bağlı taraflarının varlığına Fuat Köprülü'den, Abdülbâki Gölpınarlı, Irene Mélikoff, Ahmet Yaşar Ocak ve Oğuz Adanır'a kadar pek çok bilim insanı dikkat çekmiştir. Kimi zaman bâtını, heteredoks; kimi zaman Rafızî ve bazen de din-dışı olarak tanımlanan eski Türk inançları, Osmanlının duraklama döneminden beri kendisiyle mücadele edilen, ötekileştirilmeye çalışılan ama bir türlü dize getirilemeyen yaramaz bir çocuk ya da dizginlenemeyen bir at muamelesi görmüştür.

Osmanlının son zamanlarından günümüze iktidarın değişen söylemi çerçevesinde tasavvuf geleneği inşası kimi kez sert darbelerle kimi zaman yumuşak müdahalelerle engellenmeye çalışılmıştır. Tezin bu bölümünde de

aslında erken Cumhuriyet iktidarının heterodoks bulmaktan ziyade bâtil, medeniyet dışı ve bilime aykırı bulduğu tasavvuf geleneğine dur deme çabalarından biri olarak Mevlâna Türbesinin Mevlâna Müzesine dönüşüm hikâyesine odaklanılacaktır. Bu hikâye bir anlamda bâtil olanın hâkim olduğu düzenden laik düzene geçişi anlatacaktır. Oğuz Adanır, tasavvuf ve din ilişkisini tartıştığı makalelerinde tasavvufu din-öncesi ve din-ötesi olarak ikiye ayırır. Adanır, Osmanlının gelişme döneminde din-öncesi tasavvufun varlığından söz eder. Yazara göre, Türklerin İslâm anlayışı Şamanlığın boş durumda olan içerik yanının doldurulmasıyla gerçekleşmiştir. İslâmiyet böylece gelenek, görenek ve törelere uygun hâle getirilmiştir. Adanır, İslâmiyet'in bu dönüştürülmüş şeklini din-öncesi tasavvuf olarak adlandırır. Çünkü bu dönemde İslâmiyet İslâmî olmayanın denetimi altındadır. Bu dönemde tarikatlar merkezî otoritedir. İslâmiyet ise güçsüz olduğu için güçlüdür. Din-ötesi tasavvuf ise, Osmanlının duraklama döneminde ortaya çıkar. Bu dönemde tasavvuf, özel mülkiyet nedeniyle din-ötesidir (Adanır, 2010: 141-155). Adanır, tasavvufu sözü edilen tarihsel dönemler ekseninde gelenek ve bilgi/bilim nesnesi olarak değerlendirir. Buna göre Osmanlı din-öncesi tasavvufu yaşadığı dönem bir kültür yaratmıştır. Din-ötesi tasavvufu işaret eden dönemde ise, ortaya tasavvuf folkloru çıkmıştır (Adanır, 2010: 155). Adanır'ın bu tespiti, çalışmanın başından beri savunulan “müzelerde geleneğin kültürel belleğe dönüşmüş hallerini buluruz” fikri ile tamamen örtüşmektedir. Nitekim, müze olgusu, Osmanlının gerileme döneminin bir gerçeğidir. Bu bağlamda aslında erken Cumhuriyet dönemi laikleşme hareketi olarak kabul edilen dergâhların müze haline gelmesi özünde bâtil olanın bilim nesnesine dönüştürülmesinden ibarettir.

Osmanlının duraklama dönemiyle birlikte din-öncesi tasavvuf kültürü, folklor yani bir bilgi nesnesi, bilim dalı olarak görülmeye başlanmıştır. Osmanlının duraklama döneminde başlayan tasavvuf kültürünü güçleştirme hareketi erken Cumhuriyet döneminde müzelerin araçsallaştırılmasıyla devam etmiştir. Bu anlamda bu tür müzelerin geleneğin sürekliliğine katkı anlamında aslında bir misyon taşımadıkları rahatça ifade edilebilir. Ne var ki,

geleneğin sürdürülmesinde iddiasız olan müzelerin, halkla iletişime girip anlaşılır olmak gibi bir görevleri vardır.

Müzenin doğasında sergileme sergilemenin doğasında da nesnesinin anlatacak hikâyelerinin varlığından söz edilebilir. Müzeye dönüşen Mevlâna Dergâhı ve Türbesi, müzenin en önemli sergi nesnesidir. Mekâna bağlanan efsaneler etrafında biçimlenen müze nesnesinin geçmişten bugüne anlattığı birçok hikâye vardır. Müzelerin, izleyici/ziyaretçi ve müze nesnesi arasında iletişim kurabilmek için birçok sergileme tekniğinden yararlandıkları bilinir.

Müzeler nesneler, sergiler yoluyla izleyenlere seslenirken iki taraf arasında etkileşim ve iletişim kurmak için öncelikle ziyaretçinin tecrübesinden yararlanırlar. Simgeler ya da göstergeler iletişim kurmada yetersiz kalabilir, hatta iletişimi zorlaştırabilir. Bu gibi durumlarda sorumluluk müzenin kullandığı müzeografik yöntemlerle paylaşılır. Görsel kültürün anlamlı olabilmesi için belli kültürel kodlara seslenmesi, izleyicinin söz konusu kültürel şifreleri açıklayabilecek, yorumlayacak anahtarlara sahip olması gereklidir. Onların anlamlı hâle gelmesi ancak bu yolla mümkün görünmektedir.

Sanat tarihçi Erwin Panofsky'e göre, bir nesneyi anlamak için motifin bağlantılı olduğu kavramı, temayı, hikâyeyi veya benzetmeyi bilmek gerekir. Bu temalar ve kavramlar herkes için aynı derecede tanıdık olmayabilir. Örneğin Leonardo da Vinci'nin Son Akşam Yemeği tablosunu anlamak için İncil'de hikâyeyi anlatan Aziz John Gospel 13:12'yi bilmemiz gerekir. Panofsky'e göre Avusturyalı bir Buşman her ne kadar bu tablodaki resmin bir ziyafet olduğunu anlamayı başarsa da Son Akşam Yemeği'nin konusunu anlamayacaktır. Hakiki anlam bir ulusun, dönemin, sınıfın, dinî ya da felsefî inancın temel tutumlarını ortaya koyan ilkeler anlaşıldığında anlaşılabilir (Aktaran Barnard: 2002: 64-69).

Müzeler de çoğu kez, öyküsünü tam olarak bilmediğimiz nesne ve görüntülerle doludur. Bu bağlamda aslında müzelerin sadece nesneleri değil sözel belleği de muhafaza ettikleri ileri sürülebilir. Ancak, bu nesnelerin anlamlarını çözmek gerçek bir uzmanlık bilgisi gerektirebilir. Müze, izleyici/ziyaretçi ve nesne arasında bir iletişim kurabilmek, nesneyi ziyaretçinin zihninde anlaşılır kılmak yani aradaki mesafeyi kapatmak için mücadele mekanizmaları geliştirir. Uzmanlık alanlarına ve sahip oldukları koleksiyonlara göre müzelerin geliştirdikleri mücadele yöntemleri birbirinden farklılık gösterir. Ancak temelde bunların birbiriyle çok benzeştikleri de ileri sürülebilir. Konuyu Mevlâna Müzesi ana sergi nesnesi dergâh ve türbe binasına getirdiğimizde yapıların sözel belleğe ait çağrışımlar taşıdığı görülecektir. Ancak, ne sözel belleğe ait bu efsane ne de müze binasına ait yapı, dönem bilgisi herhangi bir müzecilik yöntemiyle izleyiciye aktarılmaz. Mevlâna Müzesi genel anlamda, izleyici/ziyaretçi ile nesne arasında başlayacak iletişimi ziyaretçinin ilgisine ve bilgisine bırakır. Mimarîye bağlı olarak anlatılan efsanelerden bir tanesi, İslâm dininin doğrularıyla ilgili bir içerik taşımaktadır. İzleyicinin zihninde uyanması muhtemel olan mitik hikâyeye şöyledir:

Menkabeye göre, Sultânü'l-Ulemâ'nın ölümünden sonra kendisini sevenler Mevlâna'ya babasının mezarının üzerine bir türbe yaptırmak istediklerini iletirler. Mevlâna babasının mezarının üzerine bir türbe yaptıрма fikrine sıcak bakmaz ve "Gök kubbeden daha iyi türbe mi olur?" diyerek bu isteği reddeder. Ancak kendisi vefat edince oğlu Sultan Veled, Mevlâna'nın mezarı üzerine türbe yaptırmak isteyenlerin istekleri karşısında suskun kalır. Müritler de bu durumu sükût ikrardan gelir, düşüncesiyle onay kabul ederler. Türk-İslâm kültürünün manevî doğrularını yansıtan bu menkabenin dillerde dolaşmasına vesile olan şey mekânın kendisidir. Mimarînin aktardığı ahlâkî ve manevî iletiler, gücünü dış belleğin doğal belleği harekete geçirmesinden alır. Dış belleklerden biri olarak mimarî ve/veya mekân/yer birçok dış belleğe nazaran toplumun ortak aklına daha kısa sürede ve dolaysız ulaşabilir. Zira mimarînin özünde duyguları ifade ettiği bilinir. Toplumun ahlâkını

yükseltmede işlevselleştirilen mimarî, kutsal iletinin öğüdüyle oluşturduğu tezat doğrultusunda etkileme gücünü artırır. Bu örnekte de görüldüğü gibi, Mevlâna'ya İslâm öğretilerinin tersine gösterişli bir türbe inşa edilmiştir. İslâmî ilkelere göre ölüm her şeyden önce eşitleyici bir rol oynadığından kabirlerin herhangi bir şekilde birbirinden farklılaşması ve özellikle yükselterek anıta dönüştürülmesi “bidat” olarak algılanmaktadır. Ancak Türklerin İslâm öncesi kadim ölüm geleneklerinin baskın karakteri günümüze dek varlığını Türk-İslâm sentezi olarak sürdürmüştür.

Ancak, türbeye bağlanan ve İslâmî bir inancı yaymada, benimsetmede bir dönem etkin bir biçimde kullanılan bu menkabe, bugün müze bilimin sergileme yöntemlerinden biri olarak kabul edilen herhangi bir bilgilendirme yöntemine başvurulmadan izleyicinin ilgisine sunulmuştur. Daha çok tarihsel ve yaşantısal bir geçmişe ait mekânlardaki sergilemelerde kullanılan bu yöntem bazen kolektif belleği harekete geçirip izleyicinin doğru mesajı almasına imkân tanır. Ne var ki bazen de nesne ve izleyici arasında kurulacağı varsayılan ilişki henüz hiç başlamadan biter.

Müzeler daha çok bağamlarından koparılan sabitlenmiş (mütekâmilleşmiş/ölü) kültür ya da sanat eserlerine ev sahipliği yaparlar. Mevlâna Müzesi ise, içinde hem sabitleşmiş folklor ürünlerinin, hem yarı zamanlı folklor ürünlerinin hem de geleneklerin sergilendiği müstesna bir yapıdadır. Müze Müdür Yardımcısı Naci Bakırcı'nın verdiği bilgilere göre müzeye gelen ziyaretçilerin %90'ı yukarıda anlatılan menkabeyi bilmektedir. Bunun yanı sıra müzede, 10.-11. yüzyıllardan beri süregelen tasavvuf geleneğinden bazı enstantaneler yaşatılmaktadır.

1.1.2. Nesnenin Yeniden Temsili Üzerine

İnsanların beğendikleri evlerle benzer özellikler taşıdığını ileri süren Allain de Botton'un düşüncesinden hareketle insanların ziyaret ettikleri yerlerin de onların iç dünyalarını, kişiliklerini yansıttığı düşünülebilir. Mevlâna Müzesi, Kültür Bakanlığının 2004 senesi istatistiklerine göre, Türkiye'de en çok ziyaret edilen müzedir. 2008 kültür istatistikleri verilerine göre ise Topkapı Sarayını 2 milyon 526 bin 251, Ayasofya'yı 2 milyon 206 bin 968 kişi ve Mevlâna Müzesini 1 milyon 584 bin 170 kişi ziyaret etmiştir (TÜİK, 2009). Bu sayısal veriler göz önünde bulundurulduğunda yalnız Türk halkı için değil dünya insanı için inanca dayalı merkezlerin çekim gücü daha da anlaşılır olmaktadır. Ayasofya Müzesi ve Efes gibi Mevlâna Müzesi de dinî inancın aurasının yayıldığı bir mekân olarak hâlâ etkin olarak kullanılmaktadır. Nitekim, Müze Müdür Yardımcısı Naci Bakırcı'nın verdiği bilgiler de bu görüşü desteklemektedir. Bakırcı, müze ziyaretçilerinin çoğu kez müzeye dua etmek için geldiklerini ifade etmektedir.

Mevlâna Müzesinin inanç merkezli doğası izleyici/ziyaretçilerin müzeye girişinde de kendini gösterir. Müzeye içinde mescit ve türbe olmasından dolayı kadınlar başlarını kapatarak girmektedir. Müze Müdür Yardımcısı Naci Bakırcı'nın 09.02.2010 tarihinde kendisiyle yapılan görüşmelerde verdiği bilgilere göre, 1982 yılına kadar Valilik onayı ile yayınlanan bir genelgeden ötürü kadın ziyaretçilerin Mevlâna Müzesine pantolonla girmelerinin hoş karşılanmadığını öğreniriz. Müzenin bir dönem, bu sorunu ortadan kaldırmak üzere girişte etek ve eşarp bulundurduğu verilen bilgiler arasındadır. 1982'den beri ise, müzeye girişte kadınların başlarını örtmeleri için yalnız örtü bulundurulmaktadır. Ancak 2009 yılında müze ziyaretçileri için İl Kültür-Turizm Müdürlüğünce kılık-kıyafet düzenlemesi getirilmiştir. Müzenin girişine asılan "Huzur-ı Pir" başlıklı tabelada, üzerinde şort olan bir kadın ve erkek figürü bulunan fotoğrafın üzerine yasak olduğunu belirten yatay çizgi çizilerek, resmin altında da "Uygunsuz kıyafetle girmek yasaktır" uyarısı yazılmıştır. İl Kültür ve Turizm Müdürü Mustafa Çıpan, Mevlâna Müzesinde uyarı yazıları bulunmasına

rağmen ziyaretçilere, kılık kıyafet konusunda herhangi bir zorlamanın söz konusu olmadığını da belirtmektedir.

Günümüzde tarikatlar, Osmanlı zamanındaki gibi meşru bir zeminde faaliyet göstermese ve hayatiyetleriyle ilgili ciddî bir yara alsalar da hâlâ varlıklarından söz ettirmektedirler. Atatürk iktidarı, 30.11.1925 tarihinde tekke, zaviye ve türbelerin kaldırılmasını öngören kanunu kabul eder. Söz konusu kurumların kapatılması aslında dini ilgilendiren bir karar değildir. Bu kanun, daha çok Türklerin İslâm öncesi inançlarının izleriyle dolu batınî karakterli uygulamalara yasak getirmektedir. Nitekim, kanunda yer alan maddelerin hiçbirinde dini ima eden bir ibare yer almamaktadır. Ne var ki, Mevlâna Müzesi ziyaretçilerinin yirmi birinci yüzyılın başında bile hâlâ din dışı, batınî karakterli davranışları sürdürmekte oldukları gözlenmektedir. Bu bölümde nesne ve izleyici/ziyaretçi arasındaki etkileşim müze nesnelerinden verilecek üç örnek üzerinden tartışılacaktır. Burada yer verilecek örnekler sözel belleğe dönüştürülmek istenen bir geleneğin direnme gücünü de ortaya koyacaktır. Yanı sıra, müze nesnelerinin yeniden temsili sırasında çok yönlü etkilenmeye maruz kaldıkları görülecektir.

Müze mekânı içinde bâtil olarak adlandırılan uygulama ve anlatılardan biri Üç Kızlar Mezarları ile ilgilidir. Rivayete göre, Üç Kızlar Mezarının bulunduğu alandan üç taş alıp dilekte bulununca dilekler yerine gelmektedir. Ancak dilekler kabul olunca mezarlardan alınan bu taşların tekrar yerine konulması gerekmektedir. Müze ziyaretçilerinin İslâm inançlarına aykırı bu davranışı zaman zaman İl Kültür Müdürlüğü tarafından engellenmek istenmiştir. Bu amaçla Üç Kızlar Mezarlarının çevresindeki taşlar kaldırılmıştır. Ancak müze görevlileri ile yapılan görüşmelerden edinilen intibaa göre müzede bâtil olarak nitelenen bu uygulamalar ziyaretçiye mutlu etmektedir. Bunun yanı sıra bu tür inançlar müzeye daha fazla ziyaretçi çekmek için uygun bir zemin sunmaktadır.

Üç Kızlar Mezarı, Türk halkının kültürel belleğinde üç, yedi, kırk gibi kutsal sayılara bir gönderme yapmaya olanak sağlayan bir bilgi saklayıcı, kaydedicidir. Müze sergisi olarak Üç Kızlar Mezarının çağrıştıracığı üçler efsanesi ya da Türk destanlarında, halk hikâyelerinde ve masallarında yer alan üç sayısının formülistik değeri izleyicinin anlam evreninde hâlâ yaşasa da anlatı bağlamında silikleşmiş olduğu düşünülebilir. Daha önce de belirtildiği gibi Naci Bakırcı müze ziyaretçilerinin %90'ının bu efsanelere âşina olduğundan söz etmektedir. Ancak bu rakamın, Mevlevîlikle ilgili, Mevlâna'yı seven insanların uğrak yeri olan bir mekânda yapılan bilimsel olmayan ölçümün bir neticesi olduğu unutulmamalıdır. Bunun yanı sıra söz konusu sayısal veri ışığında elbette toplumun geneli hakkında bir değerlendirme yapmak mümkün görünmemektedir. Kaldı ki yazılı basında yer alan haberlere göre, yerli izleyiciler Mevlâna Müzesinde rehberlik hizmetinin olması gerektiğini düşünmektedir. Hatta haberde yerli müze izleyicileri kendilerine müze tarafından verilmeyen bilginin yabancı turistlere tur operatörleri tarafından verildiğine dikkat çekmektedir. Bu durumun ise, bir çifte standart yarattığını düşünülmektedir. Türk müze izleyicileri, Mevlâna Müzesi hakkında yeterince bilgilendirilmediklerini düşünmektedir. Rehber olmadan yapılan gezinin, sadece fotoğraf çekmekten ibaret olduğunu ve bunun aslında izleyiciler için pek anlamlı olmadığını belirtmektedirler (Konya Cihan 13.08.2009. <http://www.tumgazeteler.com/?a=5428243> , 10.01.2010).

İzleyicilerin Mevlâna Müzesini ve Mevlâna'yı daha yakından tanıma talepleri aslında kültürün belleğe dönüştüğü süreçte sıkça gözlenen bir durumdur. Geleneğin kendiliğindenliği kültürün belleğe dönüştüğü sırada daima kendini ifade etmede araçlara ihtiyaç duyar. Assmann, kültürel bellekle ilgilenirken ritüel bağdaşıklıkta metinsel bağdaşıklığa geçişin düzeyi ilerledikçe tekrarlama unsurunun azaldığına ve anlam için yeni koruma kapları bulunduğuna değinir. Kültürel anlam sadece dolaşım içinde canlı kalır ve ritüeller dolaşımı mümkün kılar. Ne var ki metin kendiliğinden böyle bir işleve sahip değildir. Canlı kalması için özel olarak yaygınlaştırılması gerekir. Metinler kullanılmadığı zaman anlamı korumak için bir kap değil onu korumak

için bir mezara dönüşür. Tekrarlayacak olursak, ritüel bağdaşıklıkla metinsel bağdaşıklıkla geçen kültürlerde tekrar, taklit ve canlandırmanın yerini yorumlama ve hatırlama eylemi alır. Kanon metinlerin anlaşılması için ise, bir üçüncüye, metin ile hitap ettiği kesim arasına girerek metni anlaşılır kılacak olan yorumcuya, ihtiyaç vardır. Kanon metinler yalnız bu üçlü ilişki içinde, yani, metin, yorumcu ve dinleyici ilişkisi içinde gelişirler (Assmann, 2001). Bu bağlamda Mevlâna kültürü ve tasavvuf felsefesi kanonlaşan ya da kültürel belleğe dönüşen bir metindir. Metin ile dinleyici/izleyici arasındaki bağı kuracak olan yorumcular, metin hakkında özel eğitim almış müze uzmanları ve folklorculardır. Yorumcu olmadığı takdirde metnin izleyiciye kendisini anlatmakta zorluk çekeceği ve hatta metnin sadece fotoğrafı çekilecek dilsiz bir kültür nesnesine dönüşeceği açıktır. Geleneksel akış sabitlendiği için Mevlâna kültürünün kendiliğinden yayılmasına imkân kalmamıştır. Mevlâna ve çevresinde oluşan kültür, müzenin yorumcu rolü ile izleyiciye aktarılmaktadır. Müze yorumcu kimliği ile izleyici ve metni birbirine yakınlaştırmak üzere programlanmış bir sürdürülebilirlik kurumudur.

Müze, izleyici ile nesne arasında iletişimi kurmada pek çok teknik kullanabileceği gibi sergi nesnesini tüm çıplaklığı ile de izleyiciye sunabilir. Ancak bu tutum bazen izleyicinin nesne hakkında yanlış hüküm vermesine ya da izleyicinin nesneyi fark etmemesine neden olabilir. Zira, müzenin kendisi yorumcu kurum olma vasfını aslında kullandığı müzeografik tekniklerden almaktadır. Ayşen Savaş, sergilerin gözle görünmeyeni gösterebileceğini ve bunun yanı sıra nesnenin doğasında olmayan anlamı da yaratabileceğini ileri sürer. Farklı sergiler, nesne aynı kaldığı halde başka gerçekleri okutabilme gücüne sahiptir ki bu hiç olmayan bir gerçeğin görünür kılınmasıdır (Savaş, 1998: 94-95). Halkbilimciler arasında da son zamanlarda sık sık üzerinde durulan “fakelore” tartışmaları folklor müzeciliği bağlamında sahte, uydurma anlamlar içeren sergiler için de yapılmaktadır. Bunun yanı sıra, Micheal Schudson bellek üzerine yapılan araştırmalarda belleğin araçsallaştırıldığı, ussallaştırıldığı durumlarda çarpıtıldığından söz etmektedir (Schudson, 2007: 179-199). Savaş’ın ileri sürdüğü nesnenin etik olmayan bir şekilde hiç

olmayan bir gerçeği üstüne giymesi kadar nesnenin yaşamı boyunca edindiği birbirinden farklı kostümlerle izleyicinin karşısına çıkma şansına erişememesi de sergileme anlamında nesnenin gerçekliğini anlamayı zorlaştırır. Nesnenin geçmişle ilişkisi bağlamında taşıdığı bilginin mimarî, sanatsal, tarihî ve sözel belleği yansıtan birçok niteliği vardır. Nesne çoğu kez bu özelliklerinin biri ön plana çıkarılarak sunulur. Ancak belki dönem dönem çok yönlü kişilik özelliklerinin farklı tarafları izleyiciyle buluşturulmalıdır.

Mevlâna Müzesinde yer alan ve her biri simgesel bir anlam içeren yapılar, objeler, resimler müzeografik sergileme yöntemi olarak kabul ettiğimiz çıplak sergileme yöntemiyle sunulmaktadır. Bu yöntemin olumlu ve olumsuz yönlerinden daha önce Gök Kubbeden Daha İyi Türbe Mi Olur? başlıklı bölümünde söz edildiği için yinelemek ihtiyacı duymasak da ziyaretçi/izleyici müzedeki nesnelerin sahip olduğu kültürel kodları çözecek bakıştan yoksunsa bu ikili arasında bir iletişimin gerçekleşmesi, bilgi alış verişinin sağlanması pek mümkün görünmemektedir.

Mevlâna Müzesine giden izleyicilerden Mevlâna hakkında en ufak bilgi sahibi olmayanların bile müzeden öğrenmeden dönmeyeceği sözel bellek unsuru Mevlâna'nın ölümünü konu alan bir efsanedir. Müzenin bu efsaneyi aktarmadaki kararlığı müze yönetiminin planları dâhilinde gelişen ve sürdürülen bir uygulama değildir. Zira bu müzede bu efsaneyi anlatan hiçbir bilgilendirme levhası yoktur ve rehberlik hizmeti verilmemektedir. Müzede yapılan gözlemler ve müze yetkililerinden alınan bilgiler ışığında ziyaretçilerin büyük bir çoğunluğu bu efsanenin yayılmasına neden olan sandukayı da görmek için müzeye gelmektedir. Ancak söz konusu bu efsanenin müze yetkililerini de müzeyi de zor durumda bıraktığı kaydedilmektedir. Mevlâna Müzesinin eski müdürü Erdoğan Erol 5. Millî Mevlâna Kongresinde sunduğu bildiride bu durumu şöyle anlatmıştır:

Müze Müdürlüklerinde çalışan memurların görevlerinden birisi de “Müzelerimize gelen yerli ve yabancı gruplara

rehberlik etmektir.” Ben de yıllarca bu işi severek yaptım. ... Ancak bu görev sırasında bir yerde oldukça zorlandığımızı itiraf etmek mecburiyetindeyim. Mevlânâ Müzesi'nde Huzur-ı Pir dediğimiz bölümde, Mevlâna, babası ve oğlu Sultan Veled'in mezarlarının bulunduğu yere gelince, neyi nasıl söylememiz gerektiğine bir türlü karar veremiyoruz. Soru yağmuruna tutuluyoruz. Ayağa kalkan sanduka hangisi? Oğlu mu ayağa kalkmış? Ve benzeri sorular. Bu olayı araştırmak istedik. Maddî veya manevî kalkış olur mu? Olursa nasıl olur? Yoksa bu rivayetin kaynağı neresidir? (Erol, 1991).

Modernliğin ve akılsal olanın bir simgesi olan müzenin bu tür durumlar karşısında takındığı tavır özellikle son yıllarda biraz daha yumuşamış görünmektedir. Bununla birlikte müzelerin bilimsel kimliği ve gerçekleri aktarma görevi efsanevî anlatılara mesafeli yaklaşılması gerekliliğine vurgu yapmaktadır. Eski Mevlâna Müzesi Müdürü Erdoğan Erol'un izleyicilerin/ziyaretçilerin yanında kendisini bir müze personeli olarak rahatsız hissetmesinin bir nedeni de aslında gerçek yerine efsanenin bilgi olarak izleyiciye aktarılması olduğu düşünülebilir. Müze ziyaretçisinin gerçekleri değil de efsane olanı duymak için geldiği müzede onlara gerçekleri anlatmak kadar anlatmamak da müze bilim uygulamaları açısından düşündürücüdür.

Burada, Mevlâna Müzesine gelen izleyicilerin/ziyaretçilerin müze yetkililerini soru yağmuruna tuttuğu efsaneye yer verip daha sonra Erdoğan Erol'un bu efsanenin tarihî arka planını araştırdığı çalışmasına değinmek yerinde olacaktır. Efsaneye göre, Mevlâna gömülmek üzere babasının yanına getirildiğinde babası Bahaeddin Veled oğlunun manevî makâmından dolayı sandukasıyla birlikte ayağa kalkmıştır. Bahaeddin Veled'in sandukası bu yüzden yerden yüksekte, havada asılı durmaktadır. Efsane, aslında menkabeler silsilesinin sonuncu halkasıdır. Rivayet edildiğine göre, bir gün Sultanü'l Ulema Bahaeddin Veled, oğlu Mevlâna'dan bahsederken “Biz

arkamızda öyle bir yiğit bırakıyoruz ki, ona güneş, ay ve yıldızlar secde eder, ölüler kıyam ederler.” (Aktaran Erol, 1991) Sözlü kültür geleneği, kutsal bilginin unutulmasının önüne geçmek ve onu neredeyse ölümsüz kılmak için sezgisel bir şekilde bilginin mekâna bağlanması gerektiğini bilir. Anlaşıldığı kadarıyla Mevlâna'nın makamını hatırlatan bu bilgiye ihtiyaç duyan toplum onun manevî gücünden medet ummaktadır. Batıl ve hurafe inançlar üzerinde çalışan Özgür Taburoğlu, bu tür inançların işlevlerini anlatır. Bu işlevlerden ilkinde göre bâtil inançlarla ruhlar görünür, erişilebilir, ellenebilir bir hâle gelir. Bu sayede yerdekiler, ötedekilerle buluşur ve uzlaşır. Bedensiz bir ruhsallık yere değip dünyevî kılıklara girdiğinde bâtil bir ikona ya da fetişeye dönüşür. Böylece inananlar dünyevî işleriyle uğraşmaya devam eder ve öte dünya ile yüzleşme işini mistiklere terk ederler (Taburoğlu, 2008: 47-53). Türklerin İslâm öncesi inançlarından biri olan atalar kültü de bu bağlamda kutsalın dünyevî kılıklara girip bâtil bir ikona dönüşen Mevlâna'nın şahsında yaşatılmaya devam etmiştir.

Erdoğan Erol ise, bu efsaneyi gerçeklerle yüzleştirmeyi denemiştir. Erol, Mevlâna'nın ölümü üzerine yaşanan olayları kısaca şöyle anlatır. Mevlâna, vefat ettikten sonra babasının gömüldüğü yere bir türbe yaptırılır. Mevlâna bu türbede babasının baş tarafına defnedilir. Bu dönemde Mevlâna için çok büyük bir sanduka yaptırılmıştır. Mevlâna'nın oğlu Sultan Veled de öldüğünde bu büyük sandukanın bulunduğu yere gömülür. Mevlâna ve oğlu, Kanunî zamanına kadar tek bönbeli bir sandukanın altında yatar. Kanunî tek bönbeli sanduka yerine Mevlâna ve oğlu için mermerden iki bönbeli bir sanduka yaptırır. Boşta kalan ceviz sanduka ise Bahaeddin Veled'in mezarının üzerine konur. Ancak ceviz sanduka normal ölçülerden büyük olduğu ve yerleştirildiği kaidenin dışına çıktığı için havada duruyormuş hissi uyandırmaktadır (Erol, 1991). Burada yer alan bilgilerden hareketle Erol, Mevlâna'nın gömülmesi sırasında sandukanın Bahaeddin Veled'in mezarının üzerinde olmadığına dikkat çekmek ister. Böylelikle gerçekte Bahaeddin Veled'in oğlunun huzurunda fiziksel anlamda ayağa kalkmış olamayacağını ispat etmiştir. Bununla birlikte Erol'un yazısında ziyaretçilere/izleyicilere hangi

gerçeğin anlatılması gerektiğine yönelik bir açıklama yer almazsa da, bu araştırmanın yapılması kendi başına tarihî gerçeğin izleyici/ziyaretçilere sunulması anlamına gelmektedir.

Müze görevlileri ile yapılan görüşmeler ve müzenin bastırdığı tanıtım broşürlerinde verilen bilgi bir bakıma Mevlâna Müzesinde hangi bilgileri ziyaretçiye sunmak gerekmektedir? Mevlâna ile ilgili olarak anlatılan efsanelerden ziyaretçilere söz edilmeli midir? gibi sorulara yanıt olarak kabul edilebilir. Sözü edilen kaynakların verdiği bilgilere göre, Mevlâna Müzesi Bahaeddin Veled'in Mevlâna'nın manevî makamı huzurunda saygıda bulunarak ayağa kalktığı yönündeki efsanevî bilgiyi izleyicilerine sunmakta bir sakınca görmemektedir. Bu anlayışla müze yetkililerinin verdiği bilgilere göre, yakın zamanda basılacak müze tanıtım broşüründe "halk arasında Mevlana'nın babası Bahaeddin Veled'in oğlunun yüce makamı karşısında saygıda bulunmak üzere cesedinin tabutla beraber ayağa kalktığı söylenmektedir." ifadesine yer verilecektir.

Mevlâna Müzesinde mistik konulu efsane üretimi müze alanında yer alan yumurta biçimli bir taş heykelle ilginç bir hâl alır. Müze yetkililerinin verdiği bilgilere göre, taş heykel Alman sanatçı Wolfgang Laib tarafından 1973 yılında yapılmıştır. Sanatçı, Müze Müdürü Vahit Mescioğlu'na başvurarak Mevlâna Müzesine mermer bir heykel yapmak istediğini bildirir. Sanatçıya heykeli için Konya'dan mermer temin edilir. Heykeltıraş Laib, iki aylık bir çalışma sonucunda yumurta biçimindeki bu mermer heykeli tamamlar. Heykel, müzenin bahçesinde kolaylıkla görülebilecek uygun bir yere konur. Ancak zaman içinde ziyaretçiler tarafından heykelin gökten düştüğü ve hastalıklara iyi geldiği efsanesi dilden dile yayılır. Bu durum karşısında müze yönetimi karşı karşıya kaldığı bu zor durumdan kurtulmak ister ve 1983 yılında Laib heykeli müze bahçesinde gözden uzak bir yere kaldırılır.

Laib heykeli de Mevlâna Müzesindeki temsil geleneğine uygun olarak olduğundan farklı bir anlamı yansıtmaktadır. Temsil gücünü yine izleyicisinden alan heykel, Mircea Eliade'nin, kutsalın tezahürü olarak tanımladığı hiyerarfonilerden biridir (Eliade, 2003: 37). Ünver Günay, taşlar, türbeler, yatırlar, mezarlar, kutsal ağaçlar, mağaralar, su kaynakları gibi türlü adak ve ziyaret yerleri ile ilgili inançları “adak ve ziyaret dindarlığı” olarak adlandırmaktadır. Bu dindarlık, egemen dinî kültüre nispetle bir alt-kültür ve hatta bazen karşıt-kültürü oluşturur. Bu kültür, kurumlaşmış dine nispetle de bir tür paralel din konumundadır (Günay, 2003: 15). Günay'ın paralel din olarak tanımladığı alt ya da karşıt kültür unsuru olarak bâtil inançların hem egemen dinin hem de Cumhuriyet iktidarlarının her birinin kesintisiz süren mücadelesine karşı hayatiyetini sürdürdüğü görülmektedir.

Bu bağlamda, Mevlâna Müze izleyicisinin nesneyi görme biçimi bâtil olanı seçmeye odaklıdır. Bu anlamda, izleyicinin bakışı ile müze yönetiminin görme biçimi birbiriyle kimi zaman örtüşmemektedir. Bu yüzden nesneleri görünür kılmak üzere yola çıkan müze, nesnesini görünmez kılmak istemiştir. Ayşen Savaş, müzelerde düzenlenen kalıcı ve geçici sergilerin amacının salt nesnenin sunulması olmadığını belirtir. Çünkü müzelerde nesneler, derlenen bilgilerle birlikte yeniden sunulmaktadır. Bu yeniden sunumla birlikte nesnenin arkasında gizlenen bilgi de görünür kılınabilmektedir. Müzenin kurumsal gücü de aslında bilginin görünür kılınması ile ilişkilidir (<http://www.antalyakentmuzesi.org.tr/download/21.pdf>, 11.11.2009).

Savaş'ın baktığı yerden müze, izleyicisinden bağımsız bir nesne temsil mekânı olarak gözükmemektedir. Oysa Mevlâna Müzesinde gözlemlenenler müzenin yeniden temsil ettiği nesneye izleyicinin katkısının yabana atılır cinsten olmadığını göstermektedir. İzleyicinin nesneye yüklediği anlam, nesnenin yeniden temsilini etkilemektedir.

Göstergebilimin ileri sürdüğü düşüncelerden biri olan her sözcüğün zaman içinde anlamının değişiyor olmasını Ayşen Savaş müzebilim ve tasarım ilkeleriyle şöyle ilişkilendirir:

Sözcüklerin anlamlarının kurgulanabiliyor olması metafor olarak ele alındığında nesnelerinin yerlerinin belirlenmesi açısından yaratıcılığa olanak tanıyan, aynı nesnenin farklı öykülerin aracı olabileceğini çağrıştıran düzenlemeleri olanaklı kılmaktadır. Çoğunlukla iyi niyetli olan kurguların, kötü ellere düştüklerinde pek de masum olmayan araçlar olabileceği açıktır (<http://www.antalyakentmuzesi.org.tr/download/21.pdf>, 11.11.2009).

Mevlâna Müzesinin sahip olduğu üç müze nesnesi Üç Kızlar Mezarı, Bahaeddin Veled'in Sandukası ve Laib Heykelinden hareketle Savaş'ın belirttiği gibi müze tasarımının da nesnenin yeniden temsili konusunda izleyiciye ilham verdiği ileri sürülebilir. Çünkü, hemen fark edileceği üzere aslında buna mahal veren şey, müzenin kutsal ile dünyevî olanı yakınlaştıran ruhanî bir kahramana ev sahipliği yapmasıdır. Bunun yanı sıra, Mevlâna Müzesi, bu bölümün başından beri belirtildiği gibi nesneyi izleyicisine çıplak sergileme yöntemiyle sunmaktadır. Bu da bir bakıma mekânda bâtil olsun olmasın kutsal inançları besleyici hikâyeler yaratılmasına uygun bir zemin oluşturmaktadır. Ancak müze yetkilileri ile yapılan görüşmelerden edinilen izlenimlere bakılacak olursa, müze ziyaretçisini yönlendirici yazılı ya da sözlü bilgilendirmeler titizlikle yapılsa dahi bu izleyici grubunun önyargılarını kırmak güç görünmektedir.

Mevlâna Müzesinin eski müdürü Erdoğan Erol'un verdiği bilgiler ışığında müze izleyicisini/ziyaretçisini inandığı şeyden vazgeçirmek çok güçtür. Hatta kimi zaman izleyici grubun üst eğitim düzeyine sahip olması bile bu dönüşümün gerçekleşmesi için yeterli değildir. Nitekim Mevlâna türbesi

yapım yılı olan 1274'ten beri adakların, dileklerin kabul mekânı olmuştur. Ahmed Eflâkî'nin Menâkıbü'l Arâfin adlı eserinde yazdığına göre, Mevlâna'nın mezarının üzerine bir türbe yapılması yolundaki vasiyetinin de türbenin adakta ve dilekte bulunma yeri olarak benimsenmesinde etkili olduğu düşünülmektedir. Eflâkî'den alıntılanarak Mevlâna'nın vasiyeti şöyledir:

Bizim müridlerimiz türbemizi, uzak mesafelerden görülmesi için yüksek yapsınlar. Kim bizim türbemizi uzaktan görür, inanır ve veliliğimize güvenirse yüce Allah onu rahmete kavuşanlar sırasına koyar. Özellikle tam bir aşkla, riyasız bir doğrulukla, mecazsız bir hakikat ve içinde şüphe olmayan bilgi ile gelip türbemizi ziyaret eder ve namaz kılsa bu kimsenin her hâcetini Cenâb-ı Hak yerine getirir ve arzularına ulaştırır. Onun dine ve dünyaya ait istekleri hâsıl olur" (Eflâkî, 1986).

İzleyicinin nesnenin yeniden sunulmasında bu kadar etkin olduğu Mevlâna Müzesinde kimi zaman yönetim tarafından bu sunuma müdahale edilmektedir. Yeniden temsil edilen nesneyi gözlerden uzak bir yere gizlemek, tarihî gerçekleri ortaya çıkarmak için akademik yayınlar yapmak biçiminde beliren bu müdahaleler hem nesnenin İslâmî inançlara aykırı hikâyelerle donatılmasını önlemek hem de müzenin taşıdığı bilimsel kaygıyı göstermekten kaynaklanmaktadır.

Mevlâna Müzesi yönetiminin izleyicinin anlam yükleyerek yeniden sunduğu nesnelere bakışının dönem dönem değiştiği görülmektedir. Sözü edilen değişen bakışı müzedeki bâtil inançlara gösterilen ilgiyi denetlemek üzere başvurulmuş tedbirlerden ve Mevlâna'nın kutsal kişiliğine ve İslâm dinine gösterilmesi gereken saygıyı belirleme çabalarından takip etmek mümkündür. Bu değişimin bir bakıma yönetime geçen iktidarın yani ideolojik görüşün perspektifi ile gerçekleştiği ileri sürülebilir. Ancak erken Cumhuriyet devrinden beri kemikleşen ve sabit bir iktidarın varlığından söz etmek

mümkündür. Yani siyasî iktidarlar değişse de müzenin sergi politiğinde değişen köklü bir değişimden söz etmek mümkün değildir. Bunun yanı sıra müzenin kendi kendini temsilinde izleyicinin/ziyaretçinin iktidarının bütün siyasî iktidar söylemlerinin üzerinde bir değer taşıdığını ifade etmek gerekmektedir.

1.1.3. Mevlâna Müzesi ve Kutsalın Dokunulmazlığı

Mevlâna Müzesi ile ilişkili olarak anlatılan neredeyse sonsuz sayıda efsane bulunmaktadır. Tezin sınırları kapsamında iktidar ve sürdürülebilirlik kavramları ile ilişkilendirilerek okunmaya uygun olan sözel bellek unsurlarına yer verilmektedir. Çalışmada efsanelerin seçiminde dikkat edilen diğer bir nokta ise, efsanenin müzenin sınırlarını aşanlar arasından seçilmiş olmasıdır. Böylece gerçekten Mevlâna ile ilgili hatırlanan kültür unsurlarına değinilmiş olacaktır. Bu bölümde ele alınan efsane kutsalın dokunulmazlığı konusunda yüzyıllar boyunca süren inancın şimdilik ilk ve son halkalarından birini temsil etmesi bakımından çarpıcıdır.

Rivayet edildiğine göre, Mevlâna Celaleddin-i Rumî'nin naaşı, Mevlana'nın kabrinin altındaki mezar odasında bulunmaktadır. O tarihten bu yana mezar odasına kimse inmemiştir. Ancak, Sultan IV. Murad, Mevlana'nın türbesini ziyarete geldiğinde, mezar odasının içinde ne olduğunu çok merak ederek bu odaya girmek istemiş. Dönemin Mevlevî büyükleri, Sultan'ın bu kararına karşı çıkmış ve mezara girmesini engellemiş. Bunun üzerine Sultan, elindeki tespihi, ağzı açık odanın içine atmış. 7 yaşında bir kız çocuğu tespihi almak üzere mezar odasına indirilmiş. Kız çocuğu mezara inip çıktıktan sonra dili tutulmuş. Çünkü, Mevlana'nın mumyalanmış naaşı kız çocuğunu korkutmuş. Bu olay dönemin önde gelen Mevlevîlerini harekete geçirmiş ve 1640 yılında mezar odasının ağzı tuğlayla örülüp üzeri kurşunla kaplanmış. Ancak aradan 300 yıl geçtikten sonra, 1930'lu yıllarda, Mevlana Müzesinin

Müdürü Yusuf Akyurt'un aklına sandukanın altındaki mezar odası gelir. Müdür, mezar odasına girmeyi aklından geçirir. O sırada kapı çalınır ve içeri, müzenin yaşlı odacısı girer. Bu yaşlı adam aslında, Mevlevî dedesidir. Cumhuriyetin ilanından sonra tekke ve zaviyeler kapandığı için müzeye çevrilen türbede odacı olarak çalışmayı kabul eden tek Mevlevî büyüğüdür. Yaşlı Mevlevî dedesi Müdürü odaya girmemesi yönünde ikna etmeye çabalar. Ancak müdürü kararından vazgeçiremez. Mezara inmek üzere kurşunla kaplı kapağın önüne gelir. Halıyı kaldırır. Tam kapağı açmak üzereyken, bir adam haykırarak içeri girer ve Müdüre evinin yandığı haberini verir. Ne var ki Yusuf Akyurt evine varıncaya kadar evi kül olmuştur. İşte tam o sırada eline bir telgraf tutuşturulur. Müze Müdürü başka bir yere tayin edilmiştir. Tayin edildiği yere gitmek üzere yola çıkan Müdür ve oğlunu taşıyan otomobil Konya-Ankara yolunda seyrederken bir kavise girer. O anda taşıtın kapısı açılır ve Müdürün oğlu açılan kapıdan yuvarlanır ve ölür. Yusuf Akyurt oğlunun cenazesini alır (başka bir eş metine göre cesedini bulamaz) Konya'ya döner. Cenaze töreninden sonra doğruca Mevlana Müzesine gider ve sandukanın başında ellerini açıp "Yetmedi mi? Affet artık..." diye dua eder.

Mevlâna Müze izleyicisinin/ziyaretçisinin çok yakından bildiği bu efsane metni, Ertuğrul Özkök'ün 25 Nisan 2004 tarihli yazısından alınmıştır. Özkök, yazısında Müze Müdürü Yusuf Akyurt'un başına gelen bu hadisenin Abdülbâki Gölpınarlı tarafından Murat Bardakçı'ya anlatıldığını da ifade eder. Ne var ki Gölpınarlı'nın Mevlâna ile ilgili basılı çalışmaları tarandığında böyle bir hadiseden söz etmediği görülür. Konuyla ilgili olarak eski Mevlâna Müze Müdürü Erdoğan Erol ile 22.02.2010 tarihinde yapılan görüşmelerden elde edilen bilgiler ışığında efsane kahramanı olan ve 1926-1941 yılları arasında müzede müdür olarak görev yapan Yusuf Akyurt'un gerçekten Mevlâna'nın mezar odasına girmek istemiş olabileceği bilgisine ulaşılmıştır. Ancak Erol, Müze Müdürü Yusuf Akyurt'un efsanede olduğu gibi evinin 1930'da tam mezar odasına girmek üzere iken değil 1954 yılında yandığını aktarmaktadır. Erol, Müdürün ölen oğlu ile ilgili olarak ise kendisinin yaptığı araştırmalara göre nüfus idaresi kayıtlarında ölüm bilgisine rastlanmadığını dile getirir. Bu

bilgilerin de yeri ve zamanı geldikçe kamuoyuyla paylaşıldığı yine Erdoğan Erol'dan öğrenilmiştir. Ancak tüm bu çabalara rağmen halkın bu efsanelere olan inancının sarsılmadığını ve hatta bu inancın giderek perçinleştiğini ileri sürmek yanlış olmayacaktır. Nitekim efsanenin halk arasında dolaşan değişik eş metinleri (versiyon) olsa da burada Ertuğrul Özkök'e anlatılan eş metnin aktarılması sebepsiz değildir. Türkiye'nin en çok okunan gazetelerinden birinin o tarihte Genel Yayın Yönetmeni olan gazetecisinin köşesinden tamamen gerçek bir olay olarak anlatılması Mevlâna Mezar Odasının sırrını katmerlendirdiği düşünülebilir. İzleyiciler/ziyaretçiler için aslında nesnesinin kendisinden onunkı hikâyesi daha çekicidir. Her eğitim seviyesinden izleyici/ziyaretçi için geçerli olduğunu düşündüğümüz bu sav ziyaretçilerin elbette nesnenin çevresinde beliren anlatının doğasını, uzunluğunu, içeriğini de sınırlar ya da sınırsızlaştırır. Bu bağlamda müze aktörünün bugün için anlattığı hikâye aslında anlatacağı hikâyenin sadece bir kısmıdır.

Mevlâna Müzesinin en çok bilinen sergi nesnelerinden biri yukarıda anlatılan bu efsaneyle iyice esrarengizleşen Mevlâna mezar odasıdır. Mezar odası görülmesi yasaklanan ve gizemini bu yasaktan alan bir müze nesnesi olarak nitelendirilebilir. Müzeler sahip oldukları nesnelerin değerini arttırmak için tarih boyunca nesnenin kolayca görülemeyecek oluşuna vurgu yapmıştır. Müzeciliğin erken döneminde Avrupa müzelerinde de sık sık başvurulan bir teşhir stratejisi olarak bu yöntemin yerini daha sonra nesneyi ilk bakışta anlaşılmayacak hikâyesinin arkasına gizlenme yöntemi gibi yöntemler almıştır. Örneğin Wendy Shaw'ın verdiği bilgilere göre, Osmanlı'nın ilk müzesi olarak kabul edilen Mecmua-i Esliha-i Âtika ve Mecmua-i Âsâr-ı Âtika'da koleksiyonlar sadece özel konuklara, seçkin kişilere gösterilmekteydi. Koleksiyonu gizleme ise, halkın nazarında nesnelerin efsanevî değerine değer katıyordu. Onların maddî, manevî değerini arttırıyordu (Shaw, 2004: 43-101). Müzeolojik bir sergileme stratejisi olarak gizleme, bugünün müzecilik anlayışında koruma ve nesneyi anlaşılmazlığının ardına gizlenmeye dönüşmüş durumdadır. Ancak, inanç temelli yapıların müzeye evrilmesi sırasında müzenin manevî aurası geçmişte olduğu gibi bugün de nesneleri

büyüsel öykülerle kuşatmaya devam etmektedir. Bunun neticesinde de nesnenin aktardığı bilgi müze yönetiminin kontrolünden çıkmaktadır.

Mevlâna Müzesinde Şubat 2010 tarihinde yapılan izleyici/ziyaretçi görüşmelerinde de Mevlâna'nın türbesine girmenin bile belli kurallara bağlı olduğu izleyiciler/ziyaretçiler tarafından anlatılmaktadır. Örneğin, çocukların Mevlâna'nın kabrini ziyaret edemeyeceği "Çocuklar giremez!" şeklinde ifade edilmektedir. Mevlâna'nın mezar odasına ve türbesine giriş ile yasaklar Türk kültürünün kadim zamanlarında ortaya çıkan ve kültürel süreklilik içinde günümüze kadar ulaşan kutsalın dokunulmazlığı inancının bir parçası olarak kabul edilmelidir. Eliade'ye göre, her kratofani ya da hiyerofani ortaya çıktığı mekânı dönüştürür. Dönüşen bu mekân da mit yüklü bir hâl alır (Eliade, 2003: 355). Mevlâna Müzesindeki mezar odası bu bağlamda düşünüldüğünde ve kutsal mekân kendi içinde derecelendirildiğinde mezar odasının kutsalın kutsalı yani en kutsal alan olduğu görülecektir. Nitekim Eliade, kutsal mekânın mekâna bir sınır çizilerek oluşturulduğuna değinir (Eliade, 2003: 356). Böylece kutsal mekân kutsal olmayan mekândan yalıtılmış olur. Mevlâna mezar odasının kutsiyetinin derecesi arttırılırken de kutsallık derecesi az olanla arasına bir duvar örülmüştür. Kutsallık derecesinin katsayısını arttıran bu sınır duvar, efsaneye göre IV. Murat zamanında kutsala tehlikeli bir şekilde yaklaşma denemesinden sonra örülmüştür. Bu bilgi Mevlâna'nın kutsiyetini kıyaslamada halkın kullandığı ölçütler hakkında fikir sahibi olmamıza vesile olmaktadır. Zira, halk bir din ulusu ile devlet büyüğünü, hakanı karşı karşıya getirmiştir. Mevlâna'nın kutsallığını bilemek isteyen halk onun karşısına dünyevî güçlerce üstün bir kahraman çıkarmayı seçmiştir. IV. Murat bu anlamda seçilmiş bir kahramandır.

Kutsalı çevreleyen sınır Eliade'ye göre sadece kutsal olanı işaret etmekle kalmaz bilmeden bu mekâna girerek başını belâya sokabilecek kutsal olmayan kişiyi de korur (Eliade, 2003: 358). Eliade savunduğu bu görüşü Musa ve Tanrı arasında geçen diyalogla somutlaştırır. Tanrı Musa'ya

“Fazla yaklaşma” dedi, “Çarıklarını çıkar. Çünkü bastığın yer kutsal topraktır.” (Eliade, 2003: 358). Bu diyalogdan hareketle bir peygamberin veya bir hükümdarın kutsal alana girmesi engellenebiliyorsa kutsal alana kutsal varlıkların kabulünde de birtakım önkoşullar ya da yasaklar söz konusudur. Bu bağlamda Müze Müdürü Yusuf Akyurt’un kutsal mekâna girmeyi aklından geçirmesi dahi kutsal olmayanın kutsala yaklaşması olarak kabul edilmiştir. Buna bağlı olarak da kutsal olmayanın cezalandırılması daha korkutucu ve elim olmuştur.

Efsanede sözü edilen kahramanlar doğal olarak iki iktidarı temsil eden iki farklı döneme referans vermektedir. IV. Murat ve Atatürk iktidarının temsili incelenen efsane bağlamında sözel bellek ve iktidar ilişkisini anlamak için ayrı bir öneme sahiptir. Zira, hem IV. Murat zamanında hem de Atatürk devrinde diğer tarikatlarla birlikte Mevlevî tekkelerinin de kapatıldığı bilinmektedir. XVII. yüzyılda Mevlevî tekkelerinin kapatılma hadisesi, XIII. yüzyılda İbn Teymiye ile başlayan ve XVI. yüzyılda Birgivi ekolü, XVII. yüzyılda Kadızâdeliler hareketi ile devam eden tasavvuf ve ilmiye sınıfı arasında yaşanan gerginlikler neticesinde ortaya çıkmıştır. Bu dönemde, sufi geleneği, ciddî bir eleştiriye tabi tutulmuştur. Toplum ise içinde bulunduğu dini sapmadan kurtarılmaya çalışılmıştır. Kadızâdeliler, bir yandan güçlü hitabetleri ile camiye gelen halkı, diğer yandan ise sarayda görevli bir kısım yöneticileri kendi saflarına çekmeye çalışmıştır. Dini asli safiyetine kavuşturarak sağlıklı bir İslâm toplumu oluşturmak istemişlerdir. Örneğe, Kadızâde Mehmet, padişahı uyarak imparatorluğun içinde bulunduğu zor koşulları anlatmaya çalışmış, müteakip mısralarda IV. Murat’ı suçlayarak toplumun hızla bozulmaya doğru gittiğini ve yönetimin buna karşı ciddî hiç bir tedbir almadığını anlatmıştır. Kadızâdelilere göre, Allah’a aracılık için ölümlerden medet ummak, bu maksatla bunlara dua etmek, türbeleri ziyaret etmek haramdır. Bir müslüman için bir kimsenin elini, eteğini, ayağını öpmek ve selam almak için önüne eğilmek caiz değildir. Tarihe “Kadızâdeliler Olayı” olarak geçen bu dönemde Osmanlı sultanı IV. Murad’ın paşalarından Fazıl Ahmed Paşa, yoldan çıkmış tarikatları bahane ederek Mevleviliği de

kapatıp, Sema'yı yasaklatmıştır. Bu olay Mevlevileri çok etkilemiş ve “Yasağ-ı bed” olarak adlandırılmıştır. Bu yasak 18 yıl sürmüştür (Ocak, 1983: 208-225; Gölpınarlı, 2009: 159, Ceyhan, 1996: 56).

Mevlâna'nın mezar odasının sırrı ile ilgili olan efsanenin anlattıklarından yola çıkıldığında IV. Murat devrinde temeli atılan ve Sultan'ın paşalarından Fazıl Ahmed ile uygulamaya konulan tekkelerin ve tarikatların kapatılması kararında etkili olan şahıs IV. Murat'tır. Tekkelerin kapatılması IV. Murat zamanına denk gelmese de IV. Murat'ın Kadızâde'ye yakınlığı halkın nazarından kaçmamıştır. Hüseyin Ceyhan'ın verdiği bilgilere göre Saray, IV. Murat zamanında bir denge politikası güderek Kadızâde-Sufî çatışmasında pragmatist bir tutum içinde olmuştur (1996: 56). Buna rağmen halk tekkelerin kapatılmasında etkili olanın IV. Murat olduğunu hissetmiş ve bu bilgiyi sözlü kültürde yaşatmıştır. Bu tarihî gerçeklerin sözlü kültür ürünlerine bu şekilde yansması mitlerin tamamen gerçekten uzak kabul edilen doğalarını yeniden gözden geçirmemiz gerektiğini hatırlatır. Öte yandan IV. Murat devrinde halkı sahih İslam'ı yaşamaya, Cumhuriyet döneminde ise geleneksel halkı rasyonel bir topluma dönüştürme politikaları da sözel belleğe kaydedilmiştir.

Mevlâna Türbesinin ve Dergâhının kutsalı üreten bir mekân olmasının kökeninde ise merkez simgeciliğini bulmak mümkündür. Yerin ve göğün birleşme yeri olarak kabul edilen kutsal dağla özdeşleştirilen saray konumuz anlamında önemlidir. Sultânü'l-Ulemâ Bahaeddin Veled 12 Ocak 1231 yılında Konya'da vefat ettiğinde mezar yeri olarak, Selçuklu Sarayının Gül Bahçesi seçilir ve Mevlâna Dergâhındaki bugünkü yerine defnolunur. Eliade, axis mundinin geçtiği yerler olarak kutsal şehir, tapınak ve sarayın gök, yer ve yeraltını birleştirdiğini ifade eder (Eliade, 2003: 362). Bahaeddin Veled'in gömüldüğü yer zamanın Selçuklu mülkü başkenti ve saray bahçesidir. Emel Esin ise Eliade'nin görüşlerini doğrular bir şekilde Türk kültüründe tapınakların kubbeli dağ olarak tanımlandığını aktarmaktadır (Esin, 2006: 120). Merkezin merkezi bir konumda olan saray bahçesi bir başka yönüyle de Türk kültüründe kutsal olanı işaret eder. Çünkü, Sultan Bahaeddin Veled gül

bahçesine gömülür. Gül bahçesinin ise, Türk-İslâm kültüründe gülistan-ı bağ-ı iremi, cenneti simgelediği bilinmektedir.

Ertuğrul Özkök'ün yazısı ve Mevlâna Müzesinde yapılan görüşmeler efsanenin halkın arasında gerçekliğinden şüphe edilmeden ve yaygın bir biçimde anlatıldığını göstermektedir. Müze yönetiminin geçmişten bugüne bâtil olarak kabul ettiği bu efsanelere bakışı son zamanlarda ziyaretçiye müzeye çeken bir araç olarak görülmektedir. Halk, yüzyıllardır kutsal üreten merkez olarak kabul edilen mekânın etrafında biçimlenen efsanelerin derin anlamlarını unutabilir. Buna rağmen merkez simgesinin yayıldığı mekânın kutsallığını yitirmeden kuşaktan kuşağa aktarılacağına şüphe yoktur. Kutsal olarak kendini gösteren yerin ise zaman içinde saraydan, türbeye, türbeden müzeye dönüşmesi kutsalın dokunulmazlığına ve saygınlığına halel getirmemektedir. Dergâh müzeler olarak değerlendirdiğimiz bu müze türünün diğer müzelerden farklı olan tarafı bu müzelerin iktidar olandan en az etkilenen müzeler olmasıdır. Bu bölümde Mevlâna Müzesinin Cumhuriyet iktidarı bağlamında sözel bellek temsillerine verilen beş efsane örneği üzerinden yaklaşılmıştır. Sözel belleğin müze mekânında sergilenmesinde ise sıra dışı yöntemler izlendiği görülmüştür. Bundan sonraki bölümde aynı iktidar döneminin sözcüsü olan Etnografya Müzesinin sözel bellek temsilleri üzerinde durulacaktır.

1.2. BİR SÖZEL BELLEK ANITI: ETNOGRAFYA MÜZESİ

Müze nesneleri müzeyle kurdukları ilişki ekseninde müzenin aktörlerine dönüşürler. Müze bu bağlamda bir film platosu olur. Müze platoları oynamayı seçtikleri oyun için düzenlenir, yeniden inşa edilir. Böylece birbirinden farklı hikâyeleri olan müzeler oluşur. Müze içeriğine uygun senaryolar yazılır ve çekime başlanır. Dolayısıyla her müze aslında tamamlanmayan bir film den ziyade her gün başka bir versiyonu çekilen bir film gibidir. Ankara Etnografya Müzesi için çekim çalışmaları 27 Eylül 1925'te

başlamıştır. Dönemin Maarif Vekili Hamdullah Suphi Tanrıöver'in Ankara'nın Namazgâh adlı tepesinde halka seslenişi ile Etnografya Müzesinin temeli atılmıştır. Etnografya Müzesi için yazılan ilk senaryoya baktığımızda müzenin bir devlet müzesi olarak planlandığı dikkat çekmektedir.

Müzenin ilk müdürü Hamit Zübeyr Koşay ile Macar asıllı Türkolog Gyula Meszaros'un müşavir uzmanı olarak müzeyi kurguladıkları bilinmektedir. Etnografya Müzesi daha son biçimini almadan kendisine yakın ve uzak erimli hedefler belirlemiştir. İlk hedef ise Millî Etnografya Müzesi'ni kurmaktır. Uzak erimli hedef ise bunu tedricen genişleterek komşu ülkelerin ve ilkel kavimlerin kültür eserlerini de içine alan bir Etnoloji Müzesi haline getirmektir (Koşay, 1974: 84-85). Bir İnkılâp Müzesi kurulması da Etnografya Müzesi'nin kuruluş çalışmaları sırasında gündeme gelmiştir. Bir inkılâp müzesi kurulması fikrini ilk gündeme getiren Mehmet Fuat Köprülü olmuştur (Oral, 2002: 117-130). Temmuz 1923'te Ankara'da toplanan Heyet-i İlmiye, bir Milli Müze'nin yanı sıra Etnografya Müzesinin kurulması kararı da almıştır. Ankara Etnografya Müzesi, Mübarek Galip'ten sonra Hars Müdürü olan Hamit Zübeyr Koşay zamanında kurulmuştur. Ankara Etnografya Müzesi'nin temeli 25 Eylül 1925'te atılmış ve resmî açılışı 25 Mayıs 1928'de Amanullah Han ile Atatürk'ün ilk ziyaretleriyle açılmıştır. Müzenin halkla karşı karşıya gelmesi ise, 18 Temmuz 1930 tarihinde gerçekleşmiştir (Gerçek, 1999: 400). Kısaca kuruluş öyküsünden söz ettiğimiz Etnografya Müzesini müzelerin sözel bellekle kurduğu ilişkileri bağlamında değerlendirmeye geçmek doğru olacaktır. Müzelerin sözel belleği tutan, saklayan tarafı mekânın kendisinden kaynaklandığı kadar inşa edildikleri yer nedeniyle de gerçekleşmektedir.

1.2.1. Namazgâh Tepenin Anlattıkları

Etnografya Müzesi için de müzenin inşa edildiği Namazgâh tepesi bir efsane üretim alanıdır. Bu mekânla ilgili efsaneler çok katmanlı bir tarihsellik

sunar. Bu manada Bizans, Selçuklu, Osmanlı ve Türkiye Cumhuriyetinin kültürel mirası Namazgâh tepede de yükselmiştir. Tepe, Bizans hatıraları, Selçuklu ve Osmanlı izleri ve Türkiye'nin var olma mücadelesinin sesleri ile kuşatılmıştır. Ayrıca, Namazgâh tepe ile ilgili ele alacağımız bu efsanelerin bir kısmı, Etnografya Müzesinin yapımından öncesine ve sonrasına ait bir tarihsellik de taşımaktadır. Önce müze, mekânı etkilemeden, dönüştürmeden evvel kültürel ortamın ürettiği sözel bellek örüntülerini ele almak doğru olacaktır. Namazgâh tepesiyle ilgili halkın belleğinde yaşayan ve kayıtlara geçmiş birçok efsane vardır. Bazı kaynaklar, Namazgâh tepenin önceden kayalık olarak adlandırıldığını ve maşatlık olarak kullanıldığını ileri sürer (Arık, 1953: 19). İbrahim Hakkı Uzunçarşılı ise, 11. yüzyılda Ankara'nın Selçuklu idaresine girmesiyle İzzettin Keykavus'un bu tepede, bugünkü Etnografya Müzesinin bulunduğu yerde bir medrese yaptırmış olduğunu bildirir (Uzunçarşılı, 2003: 25). Namazgâh tepe, Osmanlılar zamanında ise, Ankara Kale'sinin dış surlarının kapılarından birinin açıldığı bir yer olarak geçer. Bu nedenle bu tepeye açılan kapıya da Namazgâh kapısı denmiştir (Eyice, 1972). Eskiden burada halkın kayaların üzerinde üç sıra taşla örülmüş bir namazgâhta bayram namazı kıldıkları ve yağmur duasına çıktıkları edinilen bilgiler arasındadır. Tepe, Osmanlı döneminde Müslüman mezarlığı olarak bilinmektedir (Fırat, 1998: 13). Millî mücadele yıllarında da Namazgâh tepesi önemli millî ve dinî toplantılara, törenlere sahne olmuştur. Cenaze, bayram ve cuma namazlarının burada kılınmıştır. Aynı zamanda Avukat Halil Hulusi Makaracı'nın anılarından Namazgâh Tepesinde yağmur duaları yapıldığını öğreniyoruz (Makaracı, 2010). Görüldüğü gibi müzenin inşa edileceği yer, öncelikle dinî bir mahiyet taşımaktadır. Namazgâh tepe, Hasluck'un çift taraflı pereştigâhlar olarak değerlendirdiği mekânlara örnek verilecek bir yerdir (Hasluck, 2006). Zira, Namazgâh tepenin tarihî süreçte birden fazla dinî inancın ortak kullanım alanı olduğu açıktır.

Kurtuluş Savaşı gibi bir varlık mücadelesi için yeminler edip bu savaşa gönüllü katılan bir halkın savaş anıları ise, sözü edilen tepeyle ilgili olarak anlatılanların temasını belirler. Sözünü ettiğimiz bu mekâna bağlı olarak

anlatılan efsaneler Kurtuluş savaşıyla dinî olduğu kadar millî bir görünüm de almıştır. Anlatılanlara göre, 26 Ağustos 1922 tarihinde Ankaralılar, Başkomutanlık Meydan Muharebesi için, top seslerinin uğultusu altında Beynamlı Hacı Mustafa Hoca'nın hutbesini dinlenmiş ve sonra hep bir ağızdan "Bu vatan için ölmeye hazırız!..." diye ant içmiştir (Erdoğan, 2004: 363). Namazgâh Tepesi ile ilgili başka bir malumata Hürriyet Gazetesinin 29.12.2007 tarihli Ankara ekinde yer verilmiştir. Habere göre, Mustafa Kemal'in "Hatt-ı müdaafaa yoktur; sath-ı müdafaa vardır. O satıh bütün vatandır. Vatanın her karışı şehit kanıyla sulanmadıkça terk edilemez." (Nutuk, 1999: 827) emrini verdiği Sakarya Meydan Muharebesinde yaralanan gaziler trenlerle Ankara'daki hastaneye nakledilir. Şehit olanlar ise hastane yakınındaki Namazgâh tepeye defnedilir. Yine gazetenin verdiği bilgilere göre, Turgut Özakman da şehitlerin mezarlarının Namazgâh Tepe'nin eteklerinde olduğunu teyit eden bir beyanatta bulunmuştur.

Namazgâh tepesi ile ilgili bu anlatılar belki tarihî bilgi olmaya bir adım mesafededir. Etnografya Müzesinin Namazgâh tepeye inşasıyla efsane üretim mekaniği çalışmaya devam etmiştir. Müzenin inşa edileceği alanla ilgili en ilgi çekici efsane ise Atatürk'ün kişisel yaşamı ile ilgilidir. Söylenceye göre, Fikriye Hanım'ın mezarı müzenin önündeki Atatürk Heykeli'nin altındadır. Şemsi Belli, Fikriye adlı eserinde konuyu şöyle anlatır:

Masal bu ya... derler ki...

Fikriye Hanım'ın intihar ettiği sıralarda Ankara'da şimdiki Etnografya Müzesinin bulunduğu yer bir mezarlıkmış. Fikriye Hanım bu mezarlıkta toprağa verilmiş. Fikriye Hanım'ın bulunduğu yere de şu anda Etnografya Müzesinin önünde bulunan Atatürk heykeli dikilmiş. Aynı toprak parçası altında yatan Fikriye Hanım'la üstünde yer alan Gazi Mustafa Kemal Paşa Heykeli efsaneye dönüşmüş, bilinmeyenlerle tarihe dönüşmüş, bilinenleri simgeleyen bir anıt olmuş.

Ve derler ki...

Etnografya Müzesinin önünde bulunan bu heykelde Gazi Paşa'nın bindiği atın havaya kalkık sol ayağı, Fikriye Hanım'ın yattığı yeri işaret etmektedir. Ölümünden Anıtkabir'e nakledileceği güne kadar Atatürk'e geçici mezar olarak seçilen bu yerde Fikriye Hanım'la Gazi Paşa'nın yıllarca beraber oluşu, aşk denilen yüce duygunun oluşturduğu mutlu bir rastlantıdır belki de. (Belli, 1995: 86).

Fikriye Hanım'ın kardeşi Ali Enver Bey'in oğlu Abbas Hayri Özdiğer de halasının Etnografya Müzesinin olduğu yerde bulunan eski mezarlığa gömülü olduğunu Muzaffer Kılıç'tan duyduğunu belirtir (Akay, 2010: 546).

Halk dünya gözüyle sevdiğine kavuşamayan Fikriye Hanımın aşkını yücelterek tıpkı Aslı ile Kerem gibi iki sevgilinin cennette vuslata ermesini arzu etmiştir. Atatürk'ün naşının da 15 yıl bu müzede muhafaza edilmiş olması efsaneyi efsane yapan olağanüstü bir olay olarak okunabilir. Müze, Atatürk'e kabirlik yapmasaydı belki bu tür söylenceler de oluşmayacaktı. Efsanelerin yaratılması için gereken şartlar Atatürk'ün müzeye defnedilmesiyle de tamam olmuştur.

1.2.2. Etnografya Müzesi Yıkılıyormuş

Efsane yatağı üzerine bina edilen müzenin kuruluş hikâyesi de bir efsaneler yumağı gibidir. Etnografya müzesinin kurulması ile ilgili 1925 yılında Millî Eğitim Bakanlığından bir karar çıkmıştır. Bu kararname kadar eldeki sahih belgelerden biri de binanın mimarî projesi için belirlenen şartların yazılı olduğu şartnamedir. Şartnameye göre müze binası, müzeye konulacak eşya ve eserlerin temsil ettikleri kültürü yansıtmalıdır. Şartnamenin altını çizdiğı kurallara uygun olarak mimarî projesini Arif Hikmet Koyunoğlu

anlaşıldığı üzere sipariş üzerine çizer (Fırat 1998: 21). Nurcan Fırat da Cumhuriyet dönemi mimarîsini tartıştığı eserinde Etnografya Müze binasının I. Ulusal Mimarlık Dönemi değerleri doğrultusunda yapıldığına değinir.

Ancak binanın inşası tamamlandıktan sonra ortada birtakım söylenceler dolanmaya başlar. Söz konusu söylenceler iki zıt görüşü karşı karşıya getirmektedir. Bu söylenceler Etnografya Müze mimarîsinin simgesel dili ile ilgilidir. Etnografya Müze mimarîsinin ötekileştirilen bir devrin, iktidarın izlerini taşıyor olması kimi çevreleri rahatsız etmiştir. Bu düşüncely taşıyanlar, Atatürk'ün binayı Cumhuriyetin değerleriyle bağdaşmadığını ileri sürerek yıktırmak istediğini anlatmaktadır. Diğer görüş ise, müze binasının sipariş verildiği gibi Türk yapı geleneğini çağrıştırmacı bir ruha sahip olduğunu ileri sürer. Sözü edilen bu durumu daha anlaşılır kılmak için karşıt görüşler taşıyan bu söylencelere yer vererek konu üzerinde düşünmek yararlı olacaktır.

Nuri Ulusu, Atatürk ile ilgili anılarını anlattığı Atatürk'ün Yanı Başında adlı kitapta Atatürk'ün medrese intibainı verdiğiinden Etnografya Müzesinden hoşlanmadığı dile getirilir. Hatta bir seferinde otomobille önünden geçtiklerinde “Yeni bir şehir kuruyoruz, modern inşaatlar arasına bir medrese yaptık.” dediği rivayet edilmektedir. Nuri Ulusu, Atatürk'ün Etnografya Müzesine karşı tavrının binayı yıktırmayı aklından geçirecek hatta bu konuyu tartışmaya açacak kadar sorunsallaştırdığını aktarmaktadır (Ulus, 2009: 128).

Yukarıda anlatılanlar, Etnografya Müzesinin yapıldığı sıralarda “Etnografya Müzesi yıkılacakmış, çünkü Osmanlı izleri taşıyor. Hatta İslamî bir anlayışı da simgeliyor. Müze değil sanki cami, hatta medreseye benziyor bu bina. Buraya bakan uzaktan tekke dese yeridir. Atatürk böyle bir işe izin vermez. O yüzden bu bina yıkılacakmış.” gibi söylencelerin dilden dile dolaştığının ipuçlarını vermektedir. Etnografya Müzesinin bugün yerli yerinde duruyor olması ise bu anlatıların efsanevî niteliğini daha da pekiştirmektedir.

Efsanelerin yarı fantastik doğasına uygun olarak biçimlenen bu efsanenin de elbette gerçeklikle kurduğu özel bir ilişki biçimi vardır. Efsaneler, yalın kattan oluşmaz. Ortada halkın ilgisini çeken olağanüstü bir durum vardır. Halkın dikkatini çeken bu olayın gerekçeleri de efsanenin katmanlarından birini oluşturur. Efsane ile masalı karşılaştıran Wilfried Buch'un özgün tespiti ile efsaneler bilime kapı aralar (Buch, 2003: 306). Burada konu edilen efsanenin bizi bilimselliğe götüren çağrısı ise Atatürk'ün 1923-1931 ve 1931-1938 yılları arasında değişen siyasî çizgisini anlamamızı kolaylaştırır.

Atatürk siyasetinin ilk evresinde İttihat ve Terakkinin güttüğü politikayla gelişmeyen bir siyaset yapmaktadır. Atatürk siyasetinin ilk evresine Sibel Bozdoğan'ın dönemin siyasî iklimini hisseden mimarî çözümleri bağlamında bakılabilir. Bozdoğan'a göre bu dönemde, Osmanlı canlandırmacılığı, Türk millî üslubu olarak algılanıyordu. Bu üslûptaki Osmanlı formları ve motifleri bu kez, İslâm'a ya da imparatorluğa değil Türklüğe dair anlamlarla donatılmıştı (Bozdoğan, 2008: 34). Bir zamanlar Osmanlı İmparatorluğu Türklüğü kapsayıcı iken sözü edilen bu süreçte Türklük Osmanlılığı kapsayıcı bir hâl almıştı.

Bozdoğan'a göre Osmanlı kültürünü kökten reddeden Kemalist Cumhuriyet'in Osmanlı üslûbu binaları benimsemesinin altında İttihat ve Terakki hükümetinin Osmanlıyı Türkleştiren bu yaklaşımı yatmaktaydı (Bozdoğan, 2008: 34). Bu dönem yapılarında yalnız Osmanlı mimarlığının kültür kodları değil aynı zamanda Selçuklu kültürüne ait motiflerin de yapılarda kullanıldığı görülür. Örneğe, Türk Ocağı binasının kapısının pencere demirinde kullanılan motifler Selçuklu Türklerinden yadigârdır (Fırat, 1998: 127). Bu da Türk devletinin atalarından biri olarak Selçuklu devletini kabul ettiklerini de anlatmaktadır.

İttihat ve Terakki'nin Türk ulusunu yükseltirken Osmanlıyı Türkleştirme yaklaşımını külliyen reddeden bir Cumhuriyet yönetimi yaklaşımından söz eden pek çok bilim insanı vardır. Benedict Anderson'ın başı çektiği bu

akademik kadro Türkiye'nin uluslaşma kuramları doğrultusunda "kendilerini yakın geçmişlerinden bilinçli ve hesaplı bir biçimde koparan" diğer rejimler gibi ulusallaştığını ileri sürmektedir. Kemalist Cumhuriyet'in Osmanlı mimarisini kullanmasına cevaz veren şeyin ise, bu mimarinin İttihat ve Terakki tarafından Türkleştirilmesi olarak düşünülür. Bozdoğan, ideolojilerin birbiriyle rekabet ettiği bu dönemde meşruiyet arayışı içinde olan Cumhuriyet liderinin üstü kapalı bir şekilde bu üslûbun İslâm'a ve sultana yaptığı örtük göndermelerin bu simgelere bağlı olan halka cazip geleceğini düşündüğünü ileri sürmektedir (Bozdoğan, 2008: 34).

Bozdoğan bu devirde kullanılan mimarînin bir Rönesans fikrinden kaynaklandığını da savunur. Ona göre, Cumhuriyet'in erken dönemindeki binalarda, cami, medrese, türbe ve hamam gibi geleneksel bina tiplerinden hem teknik hem de stilistik söz dağarcığı anlamında sınırlı ölçüde yararlanılmıştır. Çünkü, inşa edilen bu tip binalar, temsil ettiği yaşam dünyalarının tedricen ortadan kalktığını veya dönüştüğünü anlatmaktadır. Bozdoğan, burada tarihçi Eric Hobsbawm'ın çok bilinen "Geleneklerin yaşadıkları yerde geçmişi inşa ya da ihyaya ihtiyaç yoktur." kuramından yararlanır. O halde, I. Ulusal Mimarî olarak adlandırılan bu dönem binaları icat edilmiş geleneğe örnektir (Bozdoğan, 2008: 35-36). Bu görüşe göre bu dönem mimarî yapılarının Osmanlı'nın yok oluşunun, ölümünün habercileri hatta mezar taşları olduğu söylenebilir. Ancak çelişkili bir biçimde canlandırılan Osmanlı mimarisi Osmanlıyı değil Türk kimliğini simgelemektedir.

Atatürk'ün Millî Mimarî Rönesansı desteklediği yolundaki görüşlerini ise, Etnografya ve Türk Ocağı binalarının mimarı Arif Hikmet Koyunoğlu'nun hatıralarında buluruz. Bu bilgilere göre, Mustafa Kemal bu binalar yapılırken büyük bir heyecanla inşaatları ziyaret etmiştir (Kuruyazıcı, 2008: 245-246). 1931'e kadar iktidarın Osmanlı canlandırmasını benimseyen tavrının arka planında Bozdoğan'a göre geçiş süreci yaşayan halkın tansiyonunu sabit tutabilme çabası da vardır (Bozdoğan, 2008: 57). Ne var ki Atatürk ve

hükümetinin bu tercihini, böyle yalın kat bir okumayla açıklamak yetersiz ve eksik bir değerlendirme olacaktır.

Yukarıda ileri sürülen görüşlere eleştirel yaklaşımımızın iki nedeni vardır. İlk eleştiri, Etnografya Müzesinin yıkılacağına ilişkin söylencelerin bizi bilimsel bir bakışa sevk etmesinden doğmuştur. İddiaya göre, İttihat ve Terakki'nin Türk ulusunu yükseltirken Osmanlı'yı Türkleştirme yaklaşımının Kemalist Cumhuriyet'in Osmanlı mimarîsini kullanmasına cevaz veren şey olduğu yönündeki açıklamalarla ilgilidir. İttihat ve Terakkinin niyeti ne olursa olsun halkın bu duruma verdiği tepki ve verilmek istenen ana düşünceye yaklaşımı önemlidir. Bu minvalde düşünüldüğünde İttihat ve Terakkinin halkı bu konuda ikna ettiği var sayılamaz. "Etnografya Müzesi yıkılacakmış" başlığını verdiğimiz bu efsane, halkın kendisine verilmek istenen iletiyi almadığını açıkça anlatmaktadır. Halk, Etnografya Müzesinin de diğer I. Ulusal Mimarlık ürünlerinin de Osmanlı'yı çağrıştırdığının farkındadır. Halk, bu binaların Osmanlı kimliğinden şüphe etmezken idrak ettiği başka gerçekler de olmuştur. Halk artık Atatürk düşüncesinin ve Türkiye Cumhuriyetinin Osmanlı ideolojisiyle arasına koyduğu mesafenin idrakindedir.

Diğer taraftan İttihat ve Terakkinin Osmanlı'yı Türklük ambalajı içinde halka sunma projesinin Atatürk'ün ellerinde biçim değiştirdiği ileri sürülebilir. Buna göre, Osmanlı ancak Osmanlı olarak halkın karşısına çıkacaktır. Yalnız şu farkla ki, Osmanlı artık, tarihsel bir gerçek, gücünü ve varlığını kaybetmiş bir devlettir. Başka bir söylemle Osmanlı "müzelik bir nesne" olarak halka arz edilmiştir. Burada "müzelik olma" terimi bilinçli olarak kullanılmaktadır. Zira, "müzelik olmak" deyimi dilimizde, yaşamsal enerjisini, işlevini, hükmünü yitirmek anlamında kullanılmaktadır. Osmanlı'yı müzeleştirme projesi, müze kurumunun ideoloji parçalayıcı, iktidar sarsıcı bir teknolojiye sahip olduğunu kanıtlamaktadır. Atatürk iktidarı, yeni bir devlet yaratırken müze

teknolojisinin¹ gücünden son damlasına kadar istifade etmiştir, denebilir. Burada Atatürk'ün müzenin sınırlarını genişletici tavrı, dikkate değerdir. Kendisi, dört duvar arasına sıkışmış mekânın ötesine taşıdığı müzeciliği ve müzeyi, iktidarın teknolojilerinden biri haline dönüştürmeyi başarmıştır.

Atatürk'ün Osmanlı yaşamını, kültürünü müzelik bir obje haline getirmek istediğinin en açık ve somut kanıtı müzenin mimarı Arif Hikmet Koyunoğlu'nun anılarında yer alır. Müze mimarının anılarında yer alan bu hadise, aynı zamanda “Etnografya Müzesi yıkılıyormuş” temalı efsanenin karşı kutbunu, efsaneyi yalanlayan, çürüten yanını konu etmektedir. Anlatılanların çürütülmeye çalışılması ise, bir bakıma anlatının efsane karakterini daha da güçlendirmektedir. Efsaneyi yalanlayarak onu daha çok efsane kılan hikâye ise şöyledir.

Arif Hikmet Koyunoğlu, müze inşaatının bittiği ve temizlik işlerinin sürdüğü sırada Cevat Abbas Bey ile Atatürk, binaya gelmiştir. Cevat Abbas Bey Atatürk'e hitaben: “Paşam, siz daima modern bir Türk mimarisinin öneminden söz ederdiniz. Bakınız, Hikmet, müze binasını eski medreselerimize benzetmiş.” diye serzenişte bulunur. Bunun üzerine Atatürk şu cevabı verir: Bir mimar kendisinden istenilen stilde bina yapar. Biz bu müzenin eski Türk eserlerini içine saklamak için, içindekilere uygun, eski Türk mimarisinden alınacak ilhamla yapılmasını istedik. Yani Hikmet'ten eski Türk mimarisi tarzında bina istendi. O da bu isteğe uyarak müze binasını yaptı. Bu müze binası içinde saklayacağı eserlerin etkisini dışarıdan da gösterecek bir binadır (Aktaran Kumandaş, 2010: 28, Kuruyazıcı, 2008).

¹ Teknoloji, burada Foucault'un kullandığı anlamda kullanılmıştır. Foucault, toplumsal gerçeklikler ve kurumlara dair bilginin inşasında kullanılan söylemsel araçlar için teknoloji terimini seçmiştir. O, kültürümüzde insanların kendi haklarında bilgi geliştirme biçimlerine teknoloji adını vermiştir (Aktaran Schick, 2000:8).

Nuri Ulusu'nun anlattıkları da Arif Hikmet Koyunoğlu'nun anlattıkları da söz konusu dönemde bu mitin yaygın olarak tüketildiğinin bir göstergesidir.

Öte taraftan bu efsaneleri iktidar politikalarının halk yaşamına yansıyan akisleri olarak kabul etmek mümkündür. Atatürk'ün Osmanlıyı müzeleştirme politikası, aslında müzebilimin benimsediği müze sergisi ile müze binasının tematik anlamda örtüşmesi ilkesinden güç almıştır. Müzenin nesneyle kurduğu ilişkiyi iktidar ölçeğinde değerlendirirken müze nesnesinin kimi zaman iktidar sahibi olana, kimi zaman da iktidarsız olana vurgu yaptığına değinilmişti. “Gücü kullanan olarak iktidar”, ve “kullanılan güç olarak iktidar” başka bir söylemle “geçmiş seçen güç” ve “seçilen geçmişin gücü” ekseninde bir değerlendirmeye gidilmişti. Atatürk iktidarının bu bağlamda geçmiş seçen bir güç olduğunu ileri sürmek yanlış olmayacaktır. Atatürk iktidarı, geçmiş simgelerini kullanarak halkın hafızasındaki görüntülere müdahale ederken geçmiş zayıf göstermek yerine onu güçl kılmıştır.

Zira Atatürk tekke ve zaviyeleri müzelere dönüştürürken izlediği politikada olduğu gibi bu vakada da geçmiş güçl yani gerçekte etkisi olmayan bir güç haline dönüştürmüştür. Gerçekte etkisi olmayan gücü timsalen bu binalar, Osmanlı ve İslâm geçmişinin ihtişamını gözler önüne sererken Cumhuriyet değerleriyle yüklü ve bu ilkeleri yaygınlaştıran mahiyetleriyle dikkat çekmektedir. Halkın bu değerlerin salt simgesel gücünden etkilenmesine müsaade edilmiştir. Halk, aslında ortada bir Osmanlı Devleti, saltanatı, hilafeti kalmadığını onun temsilcilerini gördüğünde idrak edecektir. Bu idrakin oluşmasında ise mimarînin kullandığı dilin imgesel değil simgesel olması şarttır. Zira imgeler, halkın nazarında, algısında birbirinden farklı yorumların doğmasına sebebiyet verebilir. Bunu mukabil simgesel anlatım, halkın kolektif bilinçaltına seslenen değişmeyen bir anlam çekirdeğine sahip kültürel arketiplerle yüklüdür.

Atatürk iktidarının bu dönemde Osmanlı evrenini simgesel düzeye çekerek müzeleştirdiğini ileri sürmek yanlış olmayacaktır. Atatürk bir anlamda

yeni kurulan Türkiye Cumhuriyetinin başkentinde devasa büyüklükte bir Osmanlı Müzesi inşa etmiştir. Atatürk böylelikle Cumhuriyet başkentinin sokaklarını Osmanlı sergi salonlarına, galerilerine dönüştürmüştür. Müzeciliğin işleyişini de tersine çeviren bu eylem planıyla müzeleştirilen sadece kültüre ait nesneler değil kültürün değer sistemi olmuştur. Müzeler uzunca bir zamandan beri, kültürün korunmasına üretiminden daha çok önem vermekle suçlanırlar. Müzelerin bu yolla, kültürü cansızlaştırdığı ileri sürülür. Kültür devriminin gerçekleştiği Cumhuriyetin erken evrelerinde rakip iki kültür evreninin mücadelesi her alanda sürmektedir. Atatürk, bu mücadelede rakibini kültürel hayatın üretim mekanizmalarının dışında tutmuştur. Bu bağlamda rakibini cansızlaştırmış ve gücül kılmıştır.

1.2.3. Etnografya Müzesi ve Envanteri

Müzenin kurmaca tarafına yaptığımız vurgu, çoğu kez müzenin bir zamanlar yaşamın bir parçası olan sabitleşmiş folklor ürünleriyle ilişkisini belirler. Diğer taraftan da geleneğin sürekliliğinin modern dünyanın tozu toprağı altında kalan taraflarını öne çıkarması bağlamında anlam kazanır. Müzenin kurmaca dünyasında günlük hayatımızda karşılaşmanın pek mümkün olmadığı sahneleri, hayatları, şeyleri görürüz. Müzenin kurmacasını biçimlendiren araçlardan ilki temsildir. Temsil en az bir dönemin, bir kuşağın üzerinde konuşabilecekleri, fikir yürütebilecekleri bir görüntüler, objeler, varlıklar bütünüdür. Temsillerin de imgeler gibi hatıralar barındırdığı muhakkaktır. Hatta hatıralar üzerinden biçimlendirildikleri ve inşa edildikleri söylenebilir. Ancak müze kendisini var eden temsilleri anlamlandıracak ziyaretçiyi bulmakta her geçen gün güçlük çekmektedir. Temsiller ve izleyicileri arasında oluşan anlamsal mesafenin arası arkeolojik sergiler için ta baştan açıktır. Etnografik sergilemeler ise modern dünya ve küreselleşme gibi tetikleyiciler bağlamında gün geçtikçe sergi ve ziyaretçi arasındaki anlamsal mesafenin arası açılmaktadır. Birbirini anlamakta güçlük çeken

tarafların anlaşmasını kolaylaştırmak müzenin işidir. Müze benimsediği misyon bağlamında ve sınırlayıcılığında etkileşimi sağlamak üzere birtakım senaryolar ve çözümler üretir.

Müze ve sözel bellek ilişkisini irdeleyen bu çalışmada müze aktörlerinin anlattığı hikâyeler, masallar; mitler; söylediği ninniler, tekerlemeler, türküler; sorduğu bilmeceler iktidar ve sürdürülebilirlik minvalinde irdelenmektedir. Müze aktörleri müze sahnesinde izleyiciyle/ziyaretçiyle ve birbirleriyle iletişim halindedir. Müze aktörlerinin kurdukları iletişim, doğası gereği aslında dile, söze dayalıdır. Müzenin nesneye bağımlı yapısı akla geldiğinde çelişkili bir düşünceyle karşılaşmış hissederiz. Ne var ki müze aktörleri ziyaretçilerle çoğu kez sözel iletişim halindedir. Zira müze mekânına giren her nesnenin bir hikâyesi vardır. Nesnenin çağrıştırdığı bir an ve anlam ışığı mevcuttur. Nesne tek katmanlı bir anlam dairesine sahip değildir. O, aslında çok katmanlı anlam yükünü sırtlamıştır. Hatta müze aktörlerinin sonsuz sayıda anlam üretimine zemin hazırlayan müze ortamında, ziyaretçilerin bakışıyla anlam değişimine uğradığı ileri sürülebilir. Bu bağlamda nesne özünde bir metindir. Onu okuyan her insanın yaşam deneyimine bağlı olarak metnin anlattığı hikâye başkalaşmaktadır. Elbette müze, aktörlerini önceden belirlenen bir niyetle, belli bir hedefe ulaşmaları için kurgulamıştır. Yalnız müze rejisörleri de tıpkı deus otiosus gibi davranır. Yani her şeyi önceden düşünür, kurgular, yerleştirir ve ortadan kaybolur. Müzenin kapıları ziyaretçiye açıldığında küratör, müze tasarımcısı ya da müze müdürü artık ortada değildir ve ziyaretçi ile nesne arasındaki ilişkiye o saatten sonra müdahil olmayı tercih etmez.

Yukarıda anlatılanları daha somut kılmak ve Erken Cumhuriyet Devri müzeleri ve kültür politikaları ile ilişkilendirmek için işe önce sözü edilen bu dönem müzelerinden Etnografya Müzesi ve bu müzede rol alan aktörleri tanımakla başlayabiliriz.

Etnografya Müzesi, daimî sergi salonları olan ve salonlarda Türk Sanatının Selçuklu Devrinden zamanımıza kadar devam eden örneklerinin sergilendiği bir müzedir. Mehmet Önder, Türkiye Müzeleri adlı çalışmasında Ankara Etnografya Müzesini şu şeklide tanıtmıştır:

Giyim Salonu: Bu bölümde Anadolu'nun çeşitli bölgelerine ait Türk halk giyimleri, süs takıları, kadın başlıkları, berber takımları, nalınlar sergilenmektedir. İşlemeler Salonu: Salonda, çevre, uçkur, peşkir, kese, yatak örtüleri, çorap, hamam takımları gibi Türk elişlerinden örnekler görülür. Duvarlara Anadolu kilimleri asılmıştır. Dokumalar Salonu: Bu salonda Anadolu'daki tarihî dokuma sanatından seçkin örnekler yer alır, Osmanlı Devri Gördes, Kula, Bergama, Yörük, Mucur, Konya, Ladik, Uşak halıları, kilimleri; Osmanlı devri kumaşları, çatma kadifeler, bir şayak tezgahı ve aletleri. Madeni Eserler Salonu: Anadolu bakır işçiliğinin örnekleri, siniler, kazanlar, taslar, sahanlar, tepsiler, piring mangallar, fenerler, ibrik ve güğümler, sefer tasları. Ayrıca Anadolu'ya özgü bir yer sofrası, Anadolu bıçakları vs. Ankara Evi: 17. yüzyıla ait bir Ankara evinin bir odası; işlemeli tavanı, raflar, ocağı, dolaplar, sediri, döşemesi, lambası, aynası ve her şeyi ile yaşatılmakta. Gergef işleyen bir kadın ve ayakta bir Ankara seymeni giyimiyle sergilenmiştir. Koridor: Bu bölümde mutfak takımları, Çanakkale seramikleri, halter taşı, güzler, müzeye bağışlanan çeşitli etnografik eserler, koşum takımları, ok sandığı, sigara takımları sergilenmiştir. Öteki bölümde de Selçuklu ve Osmanlı devri çinilerinden örnekler, Türk cam eserleri, Çin-Japon porselenleri yer alır. Tekke Eşyaları Salonu: Anadolu'da tekke ve türbeler kapatıldıktan sonra, müzeye getirilen Bektaşî, Mevlevî,

Bayramî, Rifaî gibi tarikatların tekkelerinde kullanılan çeşitli eşyalar. Besim Atalay Salonu: Tanınmış bilgin Besim Atalay'ın, Etnografya Müzesi'ne bağışladığı müzelik eserler. Yazma kitaplar, levhalar, yazı takımları, paralar, silahlar, mutfak eşyaları, şamdan, buhurdan ve fenerler, işlemeli çekmeceler, çiniler, cam eserler, anahtar ve kilit koleksiyonu, halı-kilim ve dokuma örnekleri. Yazma Eserler Salonu: Salonda yazı, cilt ve süsleme yönünden sanatlı Kur' yazma eserler, Osmanlı devri ferman ve beratları, nişanlar ve madalyonlar, hattatların kullandıkları yazı takımları, tanınmış Türk hattatlarının el yazıları ile levhalar, minyatürler sergilenmektedir. Ahşap Eserler Salonu: Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı devri ahşap işçiliği şaheseri minber ve mihraplar, mezar sandukaları, kapı ve pencere kanatları, rahleler, Selçuklu tahtı. Ayrıca vitrinde Selçuklu ve Osmanlı devri (İznik, Kütahya) duvar çinilerinden örnekler. Müzenin yazma-basma eserlerin bulunduğu kütüphanesi ile çeşitli belgelerin saklandığı arşivi de önemlidir (Önder, 1999: 55).

Mehmet Önder'in Etnografya Müzesi betimlemesi bugün müzenin son hâli ile örtüşmemektedir. Ankara Etnografya Müzesi 2003 yılında teşhir ve tanzimde bir değişim ve dönüşüm yaşamıştır. Müze bu tarihten itibaren Türk kültürünün sabitleşmiş ve ara zamanlı folklor ürünlerini otantifikasyonlar aracılığıyla sergilemiştir. Müzede, geçiş ritüellerinden evlilik töreni neredeyse bir bütün olarak verilmeye çalışılmıştır. Görücü kahvesi, gelin hamamı, damat tıraşı ve kına gecesi evlenmenin geçmişteki aşamalı işleyişini gösterir niteliktedir. Yine geçiş ritüelleri arasında yer alan sünnet geleneği otantifikasyon yöntemiyle izleyiciye/ziyaretçiye anlatılmıştır. Geleneksel meslekler de yeni sergide yerini almıştır. Bakırcılık müzede sergilenmek üzere seçilen geleneksel meslek olmuştur. İzleyiciler Bakırcı Ali Usta'yı

hayatın sokaklarında yer alan dükkânında değil müzede yer alan temsili dükkânında bakır döverken bulurlar. 2003 yılında sergilemede izlenen politika değişimi, çağın sergileme yöntemlerini yakalamak, yeni müze teknolojisine ulaşmak biçiminde yorumlanabilir. Ne var ki bu yorum, sergileme yoluyla verilmek istenen derin anlamları idrak etmemizi engelleyici olabilir.

Ankara Etnografya Müzesi özelinde Türkiye’de pek çok etnografya müzesinde 2000’li yıllardan beri sergileme anlayışının nesneden olaya, geleneğe, bağlama vurgu yapar biçimde değiştiği gözlemlenebilir.

Geçmişteki gelenekleri benimsemeyen, başka tercihler yapan toplumlar için eski gelenekler, tedavülden kalkan paralar misali değer kaybına uğrar ve kullanılmayan bir eşya gibi toz tutmaya, bozulmaya başlar, çürümeye yüz tutar. Gelenek denen soyut kavram daima yanındaki yöresindeki somut nesnelerle var olur. Dışlanan, talep edilmeyen gelenekle birlikte nesneler, eşyalar da ardiyedeki yerini alır. Bu manada, müze büyük bir ardiye odasıdır. Müzelerin kendilerini daha çok nesneyi koruma mekânı olarak gördüklerini bilsek de son zamanlarda değişen müzeolojik yaklaşımlarla müzeler sadece objeye odaklı bir mekân olmaktan çıkıp bir geleneği de temsil eder olmuştur.

Gerçekleştirilen yeni teşhir ve tanzim uygulaması aslında modern Cumhuriyet iktidarının hedeflediği şekilde geleneksel olanın kültürel belleğe dönüştürüldüğünün bir kanıtı gibidir. Modern ve Batılı bir yaşam biçiminin benimsenmesi sırasında geleneksel olanın dönüşmesi için bir süreç gerekmektedir. Folklor müzeciliği üzerinde düşünülürken belirlenen ilkeler hatırlanacak olursa öncelikle sabitleşmiş/sabitleştirilmiş ve yarı zamanlı folklor ürünlerinin müze mekânına girebileceğinden söz edilmişti. Bu tespit de göz önünde bulundurulduğunda Etnografya Müzesinde sergilenenin nesnenin temsilinden geleneğin temsiline kaymış olduğu idrak edilir. 2000’li yılların Türkiye’sinde etnografya müzeleri sadece sabitleşmiş folklor ürünü

olarak nesneyi değil bir bütün halinde sabitleşmiş gelenekleri de sergilemektedir.

Etnografya Müzesi, izleyicisiyle iletişim kurmaya daha önce de belirtildiği gibi izleyici daha müzeye girmeden başlamaktadır. Mimarînin yanı sıra müzeye verilen ad da bu iletişimde önemli bir araç olarak kabul edilebilir. Etnografya Müzesinde yer alan etnografya teriminin Türkiye sınırları içinde çağrıştırdığı anlamlar da bu çerçevede müzenin izleyicisiyle/ziyaretçisiyle ilişkisinin yönünü tayin etmektedir. Müze ve izleyici arasındaki iletişime geçmeden Türkiye’de etnografya müzeciliği ve müzeleri üzerinde durmak faydalı olacaktır.

TC Kültür ve Turizm Bakanlığının resmî web sitesinde Etnografya ve Folklor Müzeleri başlıklı yazıda etnografya müzelerinin Türkiye’deki genel bir değerlendirmesi yapılır. Burada yer alan bilgiye göre, İstanbul haricinde Anadolu’daki müzelerin genelinde bir Etnografya Seksiyonu oluşturulduğu ifade edilir. Bu uygulamanın Kültür ve Turizm Bakanlığının bir politikası olarak gelenekselleştirildiği üzerinde durulur. Etnografya müzelerindeki teşhirlerin de tahlil edildiği yazıda bu müzelerde görülen sergileme hatalarına değinilir. Sergilemedeki ilk yanlış halk sanatı ile akademik sanatı yan yana getiren uygulamalardan kaynaklanmaktadır. Etnografya müzeleri felsefesine uygun bir biçimde geçmiş halk kültürünü yansıtmalıdır. Etnografya müze sergilemelerine eleştirel yaklaşan bu metinden Bakanlığın ve/veya müze yetkililerinin “halk sanatı nedir” sorusunun yanıtı ile ilgili olarak kafalarının karışık olduğu anlaşılmaktadır. Diğer taraftan etnografya müzelerinde Anadolu uygarlıklarına ait ve bazen üstün sanat niteliği taşıyan ürünlerle halk sanatı ürünleri yan yana sergilenmektedir. Oysa müzelerde objeler, sanatsal hiyerarşiye uygun olarak yan yana gelmelidir. Yazıda, etnografya müzelerinde sıklıkla karşılaşılan bu hataların nedenleri üzerinde durulur ve bu kusurlar mazur gösterilmeye çalışılır. Mevcut bu sorun için çözüm önerileri de temenniler şeklinde dile getirilir. Gelecekte folklor ve etnografya müzelerinin bağımsız olması ve buralarda halkın elinden çıkma her türlü

objenin değil, sistematik ve bilimsel verilere göre seçilen eser gruplarının sergilenmesinin daha uygun olacağı inancı paylaşılır. Söz konusu bu web sitesinde ülkemizde bütün yönleriyle eksiksiz bir etnografya ve folklor müzesi bulunmadığı da vurgulanır. Ankara Etnografya Müzesinin durumu da bu bahiste geçer. Yazıya göre, Ankara Etnografya Müzesi, sadece adından dolayı bu unvanı sürdürmektedir. Zira, bu müzenin çok üstün sanatsal nitelikler taşıyan eserleri vardır.

Burada anlatılanlar ışığında ve müze yetkilileriyle yüz yüze yapılan görüşmelerden anlaşıldığı kadarıyla Etnografya Müzesi kendini tanımlamakta güçlük çekmektedir. Bu soruna ise müzenin adında yer alan etnografya teriminin yol açtığı anlaşılmaktadır. Burada etnografya teriminin ne olduğu üzerinde durmak yerine Türkiye’de bu terimin nasıl anlaşıldığı ile ilgilenmek daha doğru olacaktır. Etnografya teriminin ve etnografya müzelerinin Türkiye’deki durumunu daha iyi değerlendirmek amacıyla dünyadaki etnografya müzeciliğindeki son gelişmelere değinmek gerekecektir. Çağdaş etnografya müzelerinde her şeyden önce kültüre bütünsel bir gözle yaklaşıldığı görülmektedir. Buna göre, kültür arkaik zamandan bugüne getirilirken geleneğin sürekliliğine vurgu yapılmalıdır. Örneğin Birgit Mershen, etnografya müzelerinde yöredeki arkeolojik buluntulardan yola çıkarak tarihsel sıralama içinde etnografik malzemeye geçiş sağlanması gerektiğini dile getirmektedir. Sessiz arkeolojik veriler ile yaşayan etnografik belgelerin bulunduğu bir müzeden söz etmektedir (Aktaran Sümer, 2000: 58). Sümer Atasoy, Etnografya Müzeleri adlı makalesinde Nazan Tapan’dan alıntılarla sözünü ettiğimiz bütüncül yaklaşıma birkaç örnek vermektedir. Anadolu’nun bazı yörelerinde seyirlik oyunların kökeni Dionysos bağ bozumu şenliklerine kadar gitmektedir. Anadolu kadınının bugün yün eğirmekte kullandığı iğ, Hitit kabartmalarından günümüze kadar yaşayan geleneği yansıtmaktadır. Bunun gibi örnekler etnografya müzeleri içinde geleneğin sürekliliğine yapılması gereken vurguyu anlatmak için verilmiştir (Atasoy, 2000: 58). Çağdaş etnografya müzeciliğinin geldiği seviyede etnografya müzelerinde arkeolojik-

etnografik objelerin bir arada sunulması izleyicinin kültürün sürekliliğini anlamasına katkı sağlamaktadır.

Etnografya müzelerinde bütünsel bir sergileme yönteminin belirmesinde sosyal bilimlerin halka yüklediği anlamda değişiklikler yapmasının etkili olduğu düşünülebilir. Halka ve halkbilimine aşağılayıcı (pejoratif) bir nazarla yaklaşılmasının bir sonucu olarak etnografya müzelerinde salt eğitimsiz halkın ürettiği özensiz, sanatsal değeri bulunmadığına inanılan objelerin bulunması gerektiğine hükmedilmiştir. Toprak altından çıkan objeler ise özellikle arkaik niteliklerinden ötürü etnografik nesnelerden değerli sayılmıştır. Halk, 19. yüzyılda, aşağı tabakayı, bayağı ve kaba bir gruba, toplumun seçkin tabakası ile tezat teşkil eden bir insan topluluğunu işaret etmektedir. 19. yüzyıldan beri sürdürülen bu yanlış dolu yaklaşım, halk tanımında meydana gelen anlayış değişikliği ile kırılmıştır. Halk terminolojisindeki anlamsal kırılma, Alan Dundes'in halkı tarif edişiyile tam anlamıyla gerçekleşir. Halk, Dundes'e göre, en azından ortak bir faktörü paylaşan herhangi bir insan grubunu ifade etmektedir. Bu grubu bir arada tutan ise sahip olduğu bir gelenektir (Dundes, 2000: 1-12).

Etnografya Müzesini tanımlarken “sadece adından dolayı bu unvanı sürdürmektedir” ifadesi aslında “halk” teriminin değişen tanımı dikkate alınmadan yapılan bir değerlendirmedir. Ülkemizde halk hâlâ medeniyete erişememiş, köylü ve alt sınıftan insanlar olarak kabul edilmektedir. Ankara Etnografya Müzesi ile aşağı yukarı aynı retoriğe sahip olan Sadberk Hanım Müzesi kendisini arkeoloji ve sanat tarihi bölümleri olan bir müze olarak tanımlar. Sadberk Hanım Müzesi, kendini etnografya değil de sanat tarihi müzesi olarak görür. Zira Sadberk Hanım Müze envanterini oluşturan objeler sıradan insanlara ve günlük yaşam kesitlerine ait değildir. Etnografya Müzesi içinde sergilenen eserler de halkın yani köylünün, alt sınıftan insanların yaratısı olarak kabul edilmez. Etnografya Müzesinde sergilenen objeler bu bağlamda seçkin sınıfa ait olan nesnelerdir. Bu yüzden müzenin adıyla içeriğinin örtüşmediği düşünülmektedir.

Müzelerin asal görevleri toplama, koruma, sergilemedir. Ancak müzeler sergiler yoluyla bir kültür yorumu yapar. Müzenin adı ve mimarîsi de müze sergisinin yorumlanmasında etkin rol alır. Nitekim bundan önceki bölümde mimarînin kültür yorumuna zemin hazırlayan tarafı üzerinde durulmuştu. Bu bağlamda Etnografya Müzesi, adından kaynaklanan yanlış anlaşılmalara maruz kalmaktadır. Etnografyanın köylü ve medenîleşmemiş olanı akla getirmesi bu müzeye önyargılı davranılmasına neden olmaktadır. Örneğin arkeoloji öğrencileri bu müzede arkeolojiyle bağdaşmayan eserler yer aldığını düşündükleri Etnografya Müzesini çalışma alanlarının dışında bırakmaktadır. Anadolu Medeniyetler Müzesini kendi çalışma alanlarının laboratuvarı olarak kabul etseler de etnografya müzelerini bu kapsamda değerlendirmemektedirler.

Etnografya Müzesi iktidara gelen neredeyse her partinin iktidar dilince konuşan bir müzedir. Etnografya Müzesine ve müze nesnelere yüklenen anlamlar sözü edilen bağlamda değişken olmuştur. Kimi zaman müzenin kendisi değersizleştirilmiş, ötekileştirilmiş ve hatta akim olanın işaret edildiği bir yer haline gelmiştir. Bunun en somut ifadesinin sözel bellekteki yansımalarının, “Etnografya Müzesi Yıkılıyormuş” başlıklı bölümde tartışıldığı hatırlanacaktır.

Müzenin sahip olduğu envanterler arasında yer bulunan ahşap eserler koleksiyonu geçmiş iktidarı ve dini olanı temsil eden yapılara ait parçalardan oluşmuştur. Bu koleksiyonun en eski parçaları Selçuklu dönemi eserleri oluşturmaktadır. Selçuklu Sultanı III. Keyhüsrev'e ait taht (XIII. yy) bu eserlerden biridir. Ahi Şerafettin Sandukası (XIV.yy) Nevşehir Ürgüp'ün Damsa Köyü Taşhur Paşa Camii mihrabı (XII. yy) Siirt Ulu Camii Mimberi (XII.yy) Merzifon Çelebi Sultan Medresesi Kapısı (XV.yy) müzenin sahip olduğu ahşap eser koleksiyonu arasında bulunmaktadır. Aynı seksiyonda Selçuklu Beylerinden biri olan Kızıl Bey'in yaptırdığı külliye ait kapı, minber ve bir taht bulunmaktadır. Bu üç obje, külliye yıkılmadan 1920 ile 1930 yılları

arasında önce Topkapı Müzesine gönderilir (Erdoğan, 2007: 145). Ankara Etnografya Müzesi açıldıktan sonra söz konusu eserler, “bağlamı” dikkate alan bir düşünce ile olsa gerek eserin çıktığı coğrafyaya nakledilir. Kızıl Bey Külliyesinin bütünü çağrıştıracak parçalarının müze mekânına yerleşmesi ideografik bir okumaya zemin hazırlayıcıdır. İzleyici/ziyaretçi açısından Kızıl Bey Külliyesine ait olduğu belirtilen mimarî parçalar, Külliye'nin akıbeti hakkında merak uyandırıcıdır. Bu merakın izleyiciyi/ziyaretçiyi çoğu mitik hikâyeye götüreceği ileri sürülebilir. Kızıl Bey kimdir? 13. yüzyıl Selçuklu yapısı olan Kızıl Bey Külliyesine ne olmuştur? Yapının kendisi nerededir? Külliye ne zaman yıkılmıştır? Bir ihmalkârlık sonucu mu, doğal bir afet neticesinde mi yıkılmıştır? gibi soruları düşündüren objeler olsa da bu sorulara yanıt bulmada yardımcı olan kurum müze değildir.

Abdülkerim Erdoğan'ın verdiği bilgilere göre, Kızıl Bey, Anadolu Selçuklu Devletinin ileri gelen aydın, söz ve kudret sahibi, asker ve mal yönüyle oldukça varlıklı, bilginlere, fakirlere sahip çıkan erdemli bir devlet adamıdır. Ankara'da bir medrese ve camii yaptıran Kızıl Bey, Ankara'da vefat etmiştir ve türbesi medresenin yanına yapılmıştır (Erdoğan, 2004: 106). Kızıl Bey'in yaptırdığı külliye'nin de Kızıl Bey'in türbesinin de 20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar harap da olsa ayakta olduğu biliniyor. Bu tarihe kadar yapı 1594 ve 1600 yıllarında geçirdiği iki deprem ve zamanın tahriplerinden etkilenmiştir. Külliye'nin daha önceki dönemlerine ait bilgilere ise minber kitabesinden ulaşılmaktadır. Buna göre külliye 1300 yıllarından beri harap durumdadır (Erdoğan vd, 2007: 145). Selçuklu Sultanı İzzettin Keykavus'un Beylerbeyi olan Kızıl Bey'in 13. yüzyılın sonlarına doğru yaptırdığı varsayılan bu külliye'nin 1931'de Vakıflar tarafından satış işlemi gerçekleştirilmiştir. Kızıl Bey Külliyesinin efsanevî bir hâl alması da külliye'nin Vakıflarca satılmasıyla başlamış olur. Burada iki rivayet söz konusudur. İlkine göre külliye satılmadan önce yıkık durumdadır ve arazi Vakıfların izniyle Ziraat Bankası binası yapılmak üzere satışı yapılmıştır (Erdoğan vd, 2007: 143). Diğer taraftan külliye'nin satıldıktan sonra yıkıldığı da anlatılanlar arasındadır. Bu efsaneye göre külliye banka binası yapılmak üzere yıkılmıştır. Abdülkerim

Erdoğan bu yıkım sürecini Unutulan Şehir Ankara adlı kitabında Şeref Erdoğan'nun Ankaram adlı eserinden alıntılarla anlatır:

Rivayet ola ki bankanın inşaatının yapılması için emir veren yetkililer kim ise bu zatın çıldırarak öldüğünü ve inşaatın müteahhidinin geceleri Kızıl Bey'in rüyasına girdiği ve bu rüyanın etkisinde kalan müteahhidin işi bıraktığı, hadiseyi duyan işçilerin işi bırakıp kaçtıkları görülmüş, bundan böyle inşaatın yerinin yukarıya kaydırıldığı tevatür olarak anlatılmaktadır (Erdoğan, 2004: 106).

Hikmet Tanyu ise, efsanenin varyantını şu şekilde aktarır:

Ziraat Bankası çevresinde bulunan türbenin (Kızılbey) yıkılmasına emir veren ilgili zatın çıldırdığı, öldüğü ve türbeyi yıkma esnasında amelelerin “burası tekin değildir.” diye itiraz ettikleri, nihayet tuhaf bir şaşkınlık ve bağırışla işi bırakıp kaçtıkları o yıllarda Ankara'ya yayılmıştı (Tanyu, 2007).

Abdülkerim Erdoğan kitabında Kızıl Bey'in isminin bugün sadece vergi dairesine verilmesini bir vefasızlık olarak kabul eder. 13. yüzyıldan kalan bir sanat ve tarih abidesinin bilinçli bir şekilde satıldığını ve yıkıldığını savunur (Erdoğan, 2004: 107). Yazar aynı konuya değindiği makalesinde ise, Kızıl Bey'in halk tarafından bilinirliğinin ölçüldüğü bir çalışmadan söz eder. Araştırmayı yapan Orhan Selen, Ankara'da 700 kişiye Kızıl Bey'i tanıyıp tanımadıklarını sormuş. 699 kişi tanımadığını söylerken bir kişi de “Atacaksın böyle komünistleri içeri.” yanıtını vermiştir (<http://www.ankarahabertv.com>, 10.03.2010).

Buraya kadar anlatılanlar bir müze nesnesinin düşündürdükleri üzerine müze kurumunun dışında yürütülen tartışmaları içermektedir. Müze

nesnesinin izleyici ile kuracağı iletişimin boyutu müze yönetimi tarafından planlanmıştır. Bu iletişimde izleyici genellikle kendisine verilen kadarını almaya eğilimlidir. Kızıl Bey Külliyesinden Etnografya Müzesine getirilen tarihî eserler üzerinde yer alan bilgiler bu bağlamda düşünüldüğünde izleyiciye tarihî eserin nereden geldiğini, sergi objesinin ne işe yaradığını ve kaçınıcı yüzyıla ait olduğunu bildirir niteliktedir. Örnekse, Kızıl Bey Camiinden gelen eserlerden birine ait bilgilendirme etiketinde yazarlar “Ankara Kızılbey Camii Minberi Yan Aynalıkları XIII.yy.” şeklindedir. Daha önce objenin sorgulattığını var saydığımız Kızıl Bey kimdir? 13. yüzyıl Selçuklu yapısı olan Kızılca Bey Külliyesine ne olmuştur? Yapının kendisi nerededir? Külliye ne zaman yıkılmıştır? Bir ihmalkârlık sonucu mu, doğal bir afet neticesinde mi yıkılmıştır? gibi soruları düşünenlerin de sıradan izleyiciler olmayacağı açıktır. Bu bağlamda Etnografya Müzesinden seçtiğimiz Kızıl Bey külliyesine ait objeler bir kısım halk tarafından kültürün korunmasının değil kültürün yok edilmesinin bir simgesi olarak kabul edildiğini ileri sürmek yanlış olmayacaktır. Etnografya Müzesi ise kendisini bu tartışmaların dışında tutarak genel izleyicinin iktidarın yeğlediği okumaları yapması için çalışır.

Etnografya Müzesinde sergilenen Ögöle Camii Kapı Kanatları, Şeyh İzzettin Türbe Kitabesi, Baklacı Baba Türbesi Kapı Kitabesi de Kızıl Bey Camii Minberi, Tahtı gibi efsanevî bir şekilde yıkılmış tarihî eserlerden arda kalanlardır.

Etnografya Müzesinde sergilemede birkaç değişik yöntem kullanılmıştır. Bunlardan biri ise, eseri bağlamından ve ait olduğu kültürel bütünden yalıtılarak, vitrin sergileme ilkelerine uygun biçimde sergilemektir. Bu sergilemelerde anlatım düzdür ve bunu benimseyen müzeler daha çok muhafazakâr müzelerdir. Bu müzelerdeki sergileme ve bilgilendirme yöntemi basit ve yetersiz gibi görünse de objenin kendisinin kültürün köklerine dair anlattığı gerçeklik ve kutsalı barındıran özü izleyici ile kurulan iletişimin etkisini arttırabilir. Kızıl Bey Külliyesine ait objeler örneğinde de görüldüğü gibi müze nesnesinin toplumu düşündürme gücü müze sınırlarını aşabilir.

Müze bu noktada muhalefetin değil iktidarın yanında yer alır. İktidarın gücünü ve icraatlarını zedeleyecek söylemlerden kaçınır ve efsane dilini değil bilim dilini kullanır.

Muhafazakar müzelerde, nesne merkezli müzecilik anlayışında veya düz anlatımı benimseyen müzelerde iletişim, genellikle tek taraflıdır. Muhafazakâr müzelerin bu bağlamda izleyici/ziyaretçi ile kurdukları iletişimin boyutunu bilinçli bir şekilde bu seviyede tutmayı tercih ettikleri ileri sürülebilir. Bu müzelerin misyonu geçmiş tartışma masasına yatırarak sorgulamak ya da daha fazla insana ulaşip maddî kazanç sağlamak değildir. Onlar, geçmiş özlemi uyandırmak yerine bir şimdi ve gelecek miti yaratmada araçsallaştırılırlar. Etnografya Müzesi de bu bağlamda kendisinin nötr bir mekân olmadığını bize hatırlatmaktadır. Tam tersine Etnografya Müzesi tahayyül edilenin üstünde politik ve ideolojik bir kurumdur.

Buraya kadar, Sürdürülebilirlik, İktidar Bağlamında Sözel Bellek ve Erken Dönem Cumhuriyet Müzeleri başlığı altında Mevlâna ve Ankara Etnografya Müzesi sözel belleğin iktidar üzerinden tartışılmasını mümkün kılmıştır. Yeni devletin kuruluşunda müzelerden etkin olarak faydalandığı görülmüştür. Konuyla ilgili yeni tartışma alanları açılmıştır. Bundan sonraki dönemde iktidarı kronolojik bir sırayla algılamaya çalışan bu çalışmaya konu edilecek dönem “Tek Parti Dönemi”dir. Bu bölümde Türk müzecilik tarihinin bir parçası olan Halkevleri bünyesindeki müzecilik kollarına ele aldığımız konu bağlamında irdelenecektir.

BÖLÜM II

TEK PARTİ DÖNEMİ KÜLTÜR POLİTİKALARI MERKEZİNDE MÜZE SÖZEL BELLEK İLİŞKİSİ

Tezin kapsamına dâhil edilen müzelerin seçim işleminde göz önünde bulundurulmuş ölçütlerden biri de müzeleri birbirlerinden farklı kılan anlayışlarıdır. Bu bağlamda aynı türden müzelere bu çalışmada yer verilmemiştir. Sergileme tekniği, sergi içeriği ve müzenin izleyici ile kurduğu ilişkinin pek çok noktada kesiştiği müzelere sadece dönemi temsil ettiği için yer vermenin kuru bir bilgi kalabalığına yol açacağı ortadadır. Bunun yanı sıra birbirini tekrarlayan bir söyleme de dönüştürebileceği düşünülmektedir. Bu kaygılarla bölümlere konu olan müzeler, özellikle içinde bulundukları iktidar dönemini temsil etme gücüne sahip, sözel bellek okumalarına olanak sağlayan envantere haiz ve farklı müzecilik çalışmaları ile ön plana çıkan müzelerdir. Bu bölümde 1938-1950 arası iktidarının müzecilik alanında yaptığı çalışmaları en dolaysız şekilde yansıtacağı düşünülen Halkevleri Müzecilik Kolları konu edilecektir.

2.1 HALKEVLERİNE GİDEN YOL

Etnografya Müzesi ile aynı alanda bulunan bugünkü adıyla Resim Heykel Müzesi hem Türk Ocağı hem Halk Evi hem de müze geçmişi ile değerlendirilmelidir. Türk Ocakları, 1922-1931 yılları arasında Türkiye'nin bir ucundan diğerine 278 şube ve 32.000 üyeye hizmet vermiştir. Türk Ocakları bu süreçte Cumhuriyet'in kültür politikasını halka yayma vasıtası olarak devlet tarafından desteklenmiştir. 1927 yılında ise Ocakların genel merkezi Türk Ocağı binasına taşınmıştır. Binanın yapımı ile ilgili bir yarışma düzenlenmiştir. Yarışma şartnamesi dönemin hâkim kültür anlayışını yansıtmaması bakımından ilgi çekicidir. Eski Türk güzel sanatlarının türlü örneklerinin sergileneceği binada olması gerekenler şöyle sıralanmıştır: Bina, modern ihtiyaçlara uygun bir şekilde inşa edilecektir. Binada, son sistem bir

tiyatro salonu, modern bir sahne, bir toplantı salonu, müze ve kitaplık, giriş kısmında görkemli bir şeref holü, idare odaları, davet edilecek ünlü şahısları misafir etmek için yatılacak yer, odalar, banyolar, zemin katta bir matbaa kısmı, kalorifer ve esaslı bir elektrik tesisatı isteniyordu (Fırat, 1998: 64). Bu haliyle Türk Ocağının ideografik bir eser olarak tasavvur edildiği görülmektedir. Bu binada Türk'ün köklü bir geçmişe, kültüre ve sanata sahip özgün kimliği rahatça okunacaktır. Kadim bir geçmişe sahip olduğu kadar Türk kültürünün modern zamanın bütün değerleriyle ilişkisi de mekânın anlatım diliyle verilmek istenmiştir. Müze, kütüphane, matbaa, tiyatro gibi Batı menşeli kurumların tümü Türkiye Cumhuriyetinin modern yüzünün bir simgesi olarak bina içinde yerini almıştır. Anthony Cohen simgelerin anlam ifade etmekten ziyade anlam yaratma kapasitesine sahip olduklarını ileri sürer (Cohen, 1999: 12). Türk Ocağında kullanılan simgelerin çoğu da anlam yaratma kapasitelerinin farkında olunarak mekâna yerleşmiştir. Bunlardan biri de henüz harf devrimi gerçekleşmeden Türk Ocağı binasında yerini alan Latin harfleriyle yazılmış olan Gençliğe Hitabe metnidir. Binanın üst katında yer alan bir oda ise, Türk odası olacaktır. Bu odanın daha sonra Atatürk'ün direktifleriyle bir Ankara odası olarak tanzim edilmesine karar verilmiştir (Fırat 1998: 68-70).

Türk Ocakları kendilerini herhangi bir siyasî örgütün ve hareketin dışında gördüklerini iddia etseler de egemen ideolojinin değer yargılarını yaydıkları rahatlıkla ifade edilebilir. Bu bağlamda, Türk Ocağı da Etnografya Müzesi gibi, Türkiye Cumhuriyetinin ideolojisini simgelerle, mitlerle anlatan bir mekân olmuştur. Türk Ocağı, sadece mimarî anlamda ideografik simgelerle yüklü değildir. Mekân, içinde vuku bulan olaylar bağlamında da ideografik bir özellik taşımaktadır. İktidar bu dönemde özellikle mimarînin sessiz gücünden yararlanmıştır. Modernizmin sonuçlarından biri olarak görülen mimarlığın ideolojikleştirilmesi Uğur Tanyeli'ne göre de biçimin simgeleşmesi anlamına gelmektedir. Simgeler, ideolojik bir içerik yüklenmiş biçimdir (Tanyeli, 1988: 64). Toplumsal hareketleri yönlendiren söylemlerin güçlerini kültürel mitlerden aldığını ileri süren Georges Sorel, bireyleri cezbederek harekete sürükleyen

ideal simgelerin çoğunun mit kaynaklı olduğunu düşünür (Aktaran Miron, 2010: 90). Kenneth Burke de mitleri doğaları gereği ideolojik anlatılar olarak değerlendirir. Mitler bu nedenle siyasal ideolojilere temel oluşturmada vazgeçilmezdir (Aktaran Miron, 2010: 90). Aysel Miron, “Türk Kimliğinin Mitik Temelleri: Nutuk’un Yakınokuması” başlıklı yazısında ideolojilerin halk tarafından ne kadar kolay ve derinden benimseneceğini o ideolojinin mitik temeller üzerinde ne kadar sağlam oturduğunu belirlemek gerektiğini iddia eder. Miron’a göre, kültürel mitler siyasal söylemlerde karşımıza siyasal mitler olarak çıkar. Siyasal mitler kültürel mitlerin siyasal söylem içinde yeniden kurgulanmış ve toplumun o günkü gerçekliklerine uyarlanmış şekilleridir. Siyasal mitler içinde bulunan toplumsal koşulları betimlemek üzere kullanılırlar ve bu yüzden toplumun o günkü psikolojisine ve sorunlarına, beklenti ve gereksinimlerine ayna tutarlar. Mitler bu siyasal söylem içinde bütün halinde yer almazlar. Bazen tek bir sözcük, bir olay ya da bir ad toplumun belleğinde yer etmiş miti çağrıştırmaya yeterdir (Miron, 2010: 90). Atatürk iktidarı da bu dönemde mimarî öğeleri ideolojikleştirerek, politize ederek ve siyasal mitlerin gücünden yararlanarak toplumsal hareketleri yönlendirmiştir.

Türk Ocakları teşkilat olarak kendi inisiyatifi dahilinde olmasa da tarihte geçirdiği her evrede mimarîsiyle ve icraatlarıyla iktidarın gölgesinin üzerinde dolaştığı bir mekân olagelmıştır. Türk Ocaklarıyla organik bir bağı olmasa da Türk Ocaklarının ardılı olarak nitelendirilebilecek Halkevlerinin Türk müzeciliği ile ilişkisi bünyesindeki müzecilik kollarına dayanmaktadır. Bu çalışmada, Türk Ocaklarının Halkevlerine dönüşüm projesiyle ilgili yürütülen siyasî tartışmalara ayrıntılı olarak değinilmeyecektir. Bunun yerine dönüşümün kültür politikalarına yansıyan tarafı üzerinde durulacaktır.

Türk Ocakları, Cumhuriyet’in fikir, kültür ve düşünce politikasını halka yayma vasıtası olarak devlet tarafından desteklenen bir kurumdur. 1930’da Türk Ocaklarının Cumhuriyetin tüm ilkelerini benimseyen bir yapıya sahip olduğunun altı çizilerek Ocakların Cumhuriyet Halk Fırkası ve dolayısıyla

devlet siyasetiyle birlikte olduğu kabul edilmiştir. Böylelikle, Türk Ocakları, Cumhuriyet Halk Fırkasının yan kuruluşu haline getirilmiştir (Üstel, 2004: 335, 344). Ne var ki, bu birliktelik 1931’de Atatürk’ün “Aynı cinsten olan kuvvetler müşterek gaye yolunda birleştirilmelidir.” düşüncesi üzerine son bulur. Türk Ocakları kapatılarak Halkevlerinin kurulmasına karar verilir. Böylece iktidar, söylemini koşulsuz ve dolaysız anlatacağı yeni bir organa kavuşmuş olur.

Türk Ocakları daha çok Türk kimliği üzerine araştırmalar yapan ve Türk milliyetçiliğinin meseleleriyle ilgilenen bir kurumdur. Yeni Türk Devletinin de Türkçülük üzerinden sürdürdüğü bir siyaset söz konusuydu. Bu bağlamda dernek, hem akademik boyutta hem de siyasî alanda Türkiye Cumhuriyetinin düşünce ortaklarından biriydi. Ancak Üstel ve Aydınal’ın verdiği bilgilere göre Ocaklar ırkçı, Turancı ve dinci bir hüviyete dönüşmüştü (Üstel, 2004: 312-335; Aydınal, 2008: 252). Diğer taraftan, Ocakların gücünün Cumhuriyet Halk Fırkasının iktidarını tehdit ettiği düşünüldüğü için bu kurumun faaliyetlerine son verildiği ileri sürülmektedir (Sarıay, 1994: 325, Kuruyazıcı, 2008). Türk Ocaklarının kapatılma sürecine gidişte etkili olduğu düşünülen başka bir iddiaya göre, 1930 yılında birkaç şubenin veya üyelerinin Serbest Cumhuriyet Fırkasıyla yakınlaşmaları Ocakların kapanmasında etkili olmuştur (Üstel, 2004: 338). Ocakların Turancı eğilimlerinin de 1930’larda iyi ilişkiler içinde bulunduğumuz SSCB tarafından kendi varlığına karşı bir tehdit olarak algılanmıştır. Bu algının da Ocakların kapanma sürecine etki ettiği var sayılır¹ (Üstel, 2004: 360). Türk Ocaklarının kapatılması sürecini Batılılaşma uygulamalarındaki yöntem sorununa etkili bir çözüm getirilememesi penceresinden değerlendiren çevreler de vardır. İlyas Söğütü, hem Osmanlı hem de Cumhuriyet modernleşmesini sonuca odaklı ve baskıcı olarak değerlendirir. Yazara göre, Cumhuriyet yönetimi, modernleşmenin halk tarafından içselleştirilmesini sağlamak için toplumu yakından denetlemek istemiştir. Bunun için devlet dışındaki tüm bilgilendirme kanallarının varlığına son verilmek istenmiştir. Bu karar bir politika olarak yürürlüğe girdiğinde

¹ Ancak, önemli değişikliklerin yapıldığı 1927 Türk Ocakları Nizamnamesinde “...Türk Ocaklarının fiilen işgal sahası Türkiye Cumhuriyeti hudutları dahilinde münhasırdır” denir (Sarıay, 1994: 139).

icraatlardan biri de Türk Ocaklarını kapatmak şeklinde tezahür etmiştir. Ocaklar kapatılıp yerine Halkevleri kurulmuştur. Böylece ülke çapındaki tüm kültürel faaliyetler Halkevleri/devlet denetimine alınmış olur (İlyas, 2008: 50-51). Son olarak da Ocakların kapatılmasında, medeniyet seviyesine gelmiş bir milletin eğitimi için okullar kâfi değildir, düşüncesinin Ocakların kapatılmasında etkin olduğu düşünülmektedir. Milletleşme sürecinin tamamlanabilmesi için okul eğitiminin yanı sıra bir halk eğitimine ihtiyaç vardır. Bu kurum CHF'nin halkevleridir (Yiğit, 1992: 69). Türk Ocaklarının kapatılmasıyla ilgili tartışmaların kapsamı çok genişse de bu dönemde genel kanının Türk Ocaklarının kapatılmasında onların iktidarı tehdit eden bir tarafı üzerinde durulduğu anlaşılmaktadır. İktidar belki önce resmiyette Türk Ocaklarını kontrol altına alabilmek için 1927'de Ocakları CHF'nin bir yan kuruluşu haline dönüştürmeyi denemiştir. Ancak bu formül başarılı olamamıştır. Kontrol altına alınamayan bir güç olarak algılanan Türk Ocakları her ne kadar aynı cinsten kuvvet olarak tanımlansa da isim, içerik ve amaç olarak derhal bir değişim ve dönüşüme uğratılmıştır.

19 Şubat 1932 tarihinde Eski Türk Ocağı binasında yeni Halkevi genel merkezinin açılışı gerçekleşir. Ocağın bütün mal varlığı halkevlerine devredilir. Eski Türk Ocağı binaları da halkevlerine dönüştürülür. Halkevlerini Türk Ocaklarından ayıran en bariz şey yaymakla sorumlu oldukları ulusal davada vücut bulmaktadır. Türk Ocakları Türklük ülküsünün yaygınlaşmasına hizmet ederken Halkevleri Kemalizm ilkelerinin kavranması için çalışır. Bunun yanı sıra, genel söylemde Türk Ocaklarının milliyetçiliği sahiplendiği, halkevlerinin ise milliyetçiliği sahiplenmediği düşüncesi yaygındır. Ancak hem halkevlerinin uygulama faaliyetleri hem de Neşe Yeşilkaya'nın savladığı düşünceler doğrultusunda Halkevlerinin milliyetçilik ideolojisini de benimsediği görülür. Bunun yanı sıra Halkevleri de Türk Ocakları gibi halkçı ve milliyetçi olmakla beraber Osmanlıcı değildir. Halkevlerinin tüm çalışmalarında sıklıkla eski olana, özellikle de Osmanlıya karşı, yeninin savunması açıkça okunur (Yeşilkaya, 2003: 68).

2.2 HALKEVLERİ MÜZECİLİK KOLLARI

Bu bölümde Halkevleri, Türk müze bilim çalışmalarına katkıları minvalinde ele alınacaktır. Halkevleri daha önce de söz edildiği gibi medeniyet ve kültür kodlarının buluştuğu bir kurumdur. Medenî Batının halka tanıtıldığı bir vitrin gibidir. Ne var ki, bu vitrin halkın tümünü kendisine çekmede başarı olamamıştır. Arzu Öztürkmen halkevlerinin vatandaşlarının tümüne seslenemeyen, halkla bütünleşemeyen yapısını halkın hafızasına başvurduğu çalışmasında anlatır. Öztürkmen'den, Halkevlerinin toplumsal hafızamızda kimileri için “ayıplık vardı, gidemezdik.” dediği türden yapılar olduğunu öğreniriz. Ayıp olan neydi, neden halkevlerine gitmekten çekinilirdi? Bunun cevabını yanıtlamak kolay olmasa da ilk anda akla gelen iki neden üzerinde düşünülebilir¹. Bunlardan ilki Halkevlerine gidemeyen halkın CHF muhalifliğidir. Ancak, “ayıplık vardı” deyişi halkevlerine gitmeyen insanların partizanca bir tercihten değil de kurumun sunduğu Batı tarzı yaşam biçiminin yadırganmasından kaynaklandığını düşündürmektedir. Bu doğrultuda halkevlerinin halk evi olmaktan çok her bölgede seçkin(elit) bir kesim yaratmak istemiş olduğu varsayılabilir². Halkevlerinin halka ait sanata ve kültüre yaklaşımı, ileri sürülen seçkinci tavrı somutlayan bir örnek olarak değerlendirilebilir. Halkevlerinin müze ve sergi kolu çalışmalarıyla ilgili bir beyanında Reşit Galip, popüler (halk) resimlerinin sanatsal yetersizliklerini şöyle dile getiriyordu:

“Bir taraftan hakiki sanatkârlarımızın eserleri ve kıymetleriyle tanıtmak müşkülatı içinde bulunurken diğer taraftan Hayber Kalesi ve kesik baş hikayesi ressamlarının bu kadar geniş ve haksız revaç bulması

¹ Alper Akçam da Halkevlerinin özellikle kuruluş yıllarında halkla içli dışlı olmadığını düşünmektedir. Ona göre bunun iki nedeni vardır. Öncelikle, Halkevlerinin daha çok CHF’li bürokratların uğrak yeridir. İkinci sebep ise, partinin kendisine yandaş kazanmak için halkevlerini kullanma politikasıdır (Akçam, 2009:351)

² Niyazi Berkes de Unutulan Yıllar adlı kitabında halktan kişilerin Ankara Halkevine alınmadığını hatalarından biri olarak nakleder (Berkes, 2005:72)

artık daha fazla sürmemelidir. Halkevleri sergileri grubunun güzel sanatlar kolu... millî zevki inhitatta gösteren sanat kalpazanlığına karşı mücadele açacaktır.” (Aktaran Öztürkmen, 2006:82).

Burada modern resim sanatı ile halk sanatının tematik bir karşılaştırmasını yapan Reşit Galip, İslâmî konulu resimlerin revaçta olmasına tahammül edemez. Onların millî zevki alçalttığını düşünür. Malik Aksel de Anadolu halk resimlerini konu edindiği kitabında halk sanatıyla tanışmamızı sağlayan devrin Cumhuriyet olduğunu vurgular. Ne var ki bu devirde özellikle halk resmini ilgilendiren çalışmalara sistematik yaklaşılmadığını kaydeder (Aksel, 1960).

Üzerinde düşünülen konu ile ilgili olarak 1937 yılında Basın-Yayın Umum Müdürlüğünün yapmış olduğu bir tamim dikkat çekicidir. Tamimde, kahve resimlerinin düzenlenmesi ve yeni konularla yeni unsurlar yeni unsurlar zenginleşmesi isteniyordu (Aktaran Aksel, 1960:179). Foucault’nun iktidar kuramına göre dispoitif bir tutumla iktidar, kendi siyaseti doğrultusunda halkı yönlendirir. İktidarın dispoitif yaklaşımla Batılı olma ve bilime itibar etme miti dolayımında halkın yüzyıllar boyunca benimsediği, köklü zevkleri, inançları sessizce imha¹ ettiği ileri sürülebilir. Geleneğin imhası öncelikle iktidarın dispoitif yöntemleriyle gerçekleşmekteydi. Geleneğin imhasında kullanılan teknolojilerden biri eski olana, bazen biçim bazen de içerik anlamında müdahale etmektir. Böylece kültürün genetik dokusunu oluşturan “kalıp” ifade çarpıtılmış ve bozulmuş oluyordu. Diğer taraftan geleneksel türler, türlerarasılık ilişkisine girmeye mecbur ediliyordu. Örneğin Hazreti Ali menkıbeleri, Hazreti Ali romanlarına dönüştürülüyordu. Romana dönüşen kutsal hikayelerin temaları da değişiyordu. Resmedilen hikaye de başka bir hikaye oluyordu. Malik Aksel, bu yenilikten söz ederken

¹ Geleneğin imhası terimi, Evrim Ölçer Özünel’in Türk Anlatı Geleneğinde Kahraman, Mitoloji ve İktidar İlişkisi adlı yayımlanmamış Doktora tezinden ödünçlenmiştir.

aslında bu yeniliğin geleneği tezada düşürdüğünü de iddia etmekteydi (Aksel, 1960: 181).

İktidarın geleneksel olanı ötekileştirmesine dönük icraatları zaman içinde meyveye durmuştur. Örneğin, halk resimlerinin Malik Aksel, 1958 yılında taş baskı halk resimlerini İstanbul Resim Heykel Müzesinde sergiler. Bu sergi Cumhuriyet tarihi için önemli bir adım, olarak nitelendirilir. Hüsamettin Koçan, serginin önemini “...halk resimlerini Resim Heykel Müzesinde sergilerken geleneksel kültürü resmî bir müzeye ve sanatçı dikkatine sunabilen ilk insandı.” diyerek belirtir (Aktaran Şentürk, 1997: 8). Koçan bu serginin bir katalogunun yapıldığından söz eder ve bu çalışmanın halk resmi için bir ilk olduğunu ekler. Koçan, söz konusu katalogun sunuş yazısında Malik Aksel, “Bundan aşağı yukarı 40-50 sene önceki halk resim sergileri kahvelerde yer alırdı...” dediğini aktarır. Çok değil 40 yıl önce halk yaşamının bir parçası olan halk resim geleneği Cumhuriyet iktidarının kültür politikası olarak bilgiye, belleğe dönüştürülmüştür. Bu bağlamda, halk resminin, bir müze sergisi için uygun bir materyal haline getirildiği ileri sürülebilir. Yaşayan halk resmi nihayet iktidarın sürdürülebilirlik kurumlarından biri olan halkevlerinin de katkılarıyla ötekileştirme süzgecinden başarıyla geçmiştir. Gelenekten kültürel belleğe dönüşen sanat, bu sefer başka bir sürdürülebilirlik kurumu olan müze için hazır hale gelmiştir. Daha önce de belirtildiği gibi, kültürün yeniden canlanmasına uğraşan sürdürülebilirlik kurumları aslında uğruna savaştıkları hedefleri elde etmede hiçbir zaman başarılı olamayacaktır. Zira Baudrillard’ın teorisine göre simüle etmek sahip olunmayan bir şeye sahipmiş gibi yapmaktır (Baudrillard, 2005: 15). Halk resmi bağlamında sonunda gelenek (gerçek) gerçekliğini yitirmiş ve sürdürülebilirlik kurumları için anlam kazanmaya başlamıştır.

İktidarın güdümünde onun söylemini yayan araçlardan biri olarak Halkevlerine geri dönecek olursak, kurumun halkın kültürüne karşı takındığı müstehzi tavrı aslında kurumun müzecilik ve sergi çalışmalarında da gözlemlemek mümkündür. Halkevleri müzecilik kolu talimatnamesine göre,

şubeler yörelerinde bulunan eski eserleri tespit etmek ve bunların fotoğrafını çekmekle yükümlüdür. Reşit Galip'e göre, "Eski medeniyet eserlerini korumak, onların kıymetlerini bilmek medenilik şiarlarındandı. Müzecilik kolunun en önemli görevi iz bırakmadan kaybolup giden millî etnografya vesikalarını arayıp toplamaktı (Aktaran Öztürkmen, 2006: 81). Reşit Galip'in sarf ettiği cümlelerin satır aralarında halk kültürünün araştırılması, derlenmesi çalışmaları medenî dünyanın gereklerinden biri olarak gösterilmiştir. Neticede millî kıymetteki etnografik eserler derlenmekte ise de bunun önemi medenilik şiarı olmasından kaynaklanmaktaydı. Medenî dünya millî nitelikte eserleri topluyor, diye toplamak anlamına gelen bir zihniyeti benimser bir fotoğraf veren Halkevleri Batılı bir yaşam biçimini öğretmeyi denerken bir yandan kendisi de Batı'daki kurumlar gibi olma ülküsü taşıyordu.

Arzu Öztürkmen de Halkevlerinin Batılı ve millî olanı inşa etme sürecinde içine düştüğü ikilemin farkındadır. Yazara göre Halkevlerinin Batılı kültür formları yaygınlaştırma amacının ön planda olduğu Güzel Sanatlar, Temsil ve Spor şubelerinin temel amacı kitleler arasında "yüksek sanat anlayışı" oluşturmaktır. Örneğe, 1932 yılında Reşit Galip, Türkiye'de heykelin mezar taşları ile sınırlı kalmış olmasını, müziğin de ancak dinî ilâhîlerde teşvik görürken başka bağlamlarda günah sayılmasını eleştirmişti. Aynı bağlamda, Necip Ali Küçüka, şubenin amaçlarından birinin ulusal yaşantımızın ve kimliğimizin melodilerini uluslararası müzik teknikleri ile ifade etmeye çalışmak olduğunu belirtir (Öztürkmen, 2006: 83).

Halkevleri döneminde yerel kültür unsurlarına bir yaşam alanı tahsis edilmiştir. Bu yaşam alanı ise, Batılı formlar içinde bir tema olmaktan ibarettir. Aydınların da Türk kültürüne yaklaşımı ve ilgisi bu minvalde meşrulaşmış oluyordu. Aydınlar, halkın geleneğine bilgi mesafesinden yaklaşmayı tercih ediyorlardı. Bu anlamda iktidar, "geçmiş seçen güç" olarak beliriyordu. Aslında "seçilen geçmişin gücü" yoktu. Geçmiş ve/veya geleneksel olan devamlı surette meşrulaştırıcı zeminlerde kıymet kazanıyordu. Gelenek bir araştırma nesnesi olduğu için önemli addediliyordu. Örneğin halkın

geleneklerini temalaştıran sanatçıların işleri Sezer Tansuğ tarafından dönemin kültür politikası olarak görülmektedir:

“Türkiye’de gerek yerleşik köylü, gerek göçer tipte toplulukların folklor sanatlarına karşı Türk aydınları arasında büyük bir ilgi oluşmuştur. Cumhuriyet’in erken dönemlerinde birer kültür ocağı olarak etkinlik gösteren Halkevlerinde, özellikle Anadolu halk sanat ve kültür araştırmalarında başarı gösterilmiştir. Anadolu’nun çağdaş uygarlığa geçirilmesi, Ankara’daki Cumhuriyet hükümetlerinde belli bir eğitim, sanat ve kültür politikası olarak benimsenegelmiştir.” (Tansuğ, 1996: 165).

Halkevleri Temsil kolu faaliyetlerinde de iktidarın Batı kültür değerlerini ön planda tutan yaklaşımını görmek mümkündür. Temsil kolu, geleneksel gölge ve kukla tiyatrosunu teşvik ederken asıl önemlisi millî piyesler sahnelemek istemekteydi. Temsil kolu, halkı eğitmede önemli bir görev üstleniyordu. Halkta tiyatroya gitme geleneği yerleştirmeye çalışılıyordu (Öztürkmen, 2006: 83). Verilen örnekler ekseninde Halkevi kurumunun işleyişi, dönemin kültür politikalarını mikro ölçekte de olsa anlama imkânı verir. Bu dönem kültür politikası açık seçik bir şekilde yönünü Batı’ya dönmüştür. Batı’nın âli kültürü karşısında Türk kültürü zavallı, yoksul ve kaba bulunmuştur. Halka medeniyet götürmek, su götürmek, ekmek götürmek kadar önemsenmiştir. Türk Ocaklarının Türk kimlikli vatandaş yetiştirme politikası Halkevlerinde çağdaş vatandaş yetiştirme seferberliğine dönüşmüştür. Arzu Öztürkmen, halkevlerinin köycülük hareketiyle yaratılmak istenen “ideal vatandaş” tipolojisinin neredeyse Helen bir karaktere sahip olduğunu belirtir. Bu vatandaş portresi, bilim ve sanata düşkün, sporcu ruhlu ve sosyal olarak sorumluluk sahibi bir şahsiyet olarak çizilmiştir (Öztürkmen, 2006: 97).

Yeşilkaya ise, Halkevleri: İdeoloji ve Mimarlık adlı çalışmasında Halkevlerinin sekiz işlevi bulunduğundan söz eder. Bunlar, devrimin aşılması, geçmişe ait izleri silmek, kaynaşmış kütle yaratmak, canlandırma, terbiye, telkin ve güven vermedir (Yeşilkaya, 2003: 72-78). Araştırmacının sözünü ettiği halkevlerinin sekiz işlevinden her biri aslında ayrı ayrı Türk müzeciliğinin gelişimi ve amaçları anlamında önemsenmelidir. Örneğin Yeşilkaya'nın Halkevlerinin geçmişin izlerini silmek başlıklı işlevi, dönemin müzecilik hizmetinin altında yatan ideolojiyi vermesi bakımından önemli ipuçları vermektedir:

Halkevleri geçmişe ve bilhassa Osmanlı tarihine ait izleri silmeye çalışmaktadır. Eski olana, yani Osmanlıya karşı yeni olanın yerleştirilmeye çalışılmasını Kansu'nun sözleri özetler: Halkevleri'nin bir odasından halk türküleri taşarken, bir yan odadan Mozart sesi duyulur; ama hiçbir odadan gazel sesi duyulamaz (Kansu'dan aktaran Yeşilkaya, 2003: 73).

Halkevlerinin Türk ve Batı değerlerini özümseyen yaklaşımıyla Ziya Gökalp'in kültür ve medeniyet ikilisine bağlı bir gelişmeden yana olduğu anlaşılır. Nitekim Arzu Öztürkmen, Halkevlerinin kültürel-sanatsal ilerleme misyonu olduğunu ileri sürer. Kültür-sanat misyonu çift taraflı bir gelişmenin peşindeydi: Batı kültür formlarını tanıtmak, yaygınlaştırmak ve Batı formlarını yerel kültürle uzlaştırmak. Yazara göre Halkevlerinin çift taraflı misyonu Halkevlerini Ziya Gökalp'in ideolojisinin yaşama geçirildiği yerler olarak göstermeye yeter (Öztürkmen, 2006: 70-71).

Halkevleri açıkça görüldüğü gibi Atatürk'ün 1931 yılından sonraki laik, Batı yönelimli kültür politikasının izdüşümlerinden biridir. Müzelerden sonra toplumun hafızasını yönetmede icat edilen sürdürülebilirlik kurumu halkevleridir. Çeçen, Halkevlerinin müzecilik şubelerinin kendisine öncelikle arkeolojik ve etnografik eserleri toplayarak yeni açılacak müzelere koleksiyon

sağlama ve var olan müzelerin koleksiyonlarını zenginleştirme hedefi koyduğundan bahseder. Müzecilik şubeleri özellikle Dil Edebiyat Tarih şubesiyle birlikte çalışır (Çeçen, 2000:134). Bunun yanı sıra Müze ve Sergi Şubesi millî mücadeleye, inkılâp yıllarına ait eserleri toplayan ve çevrede inkılâptan önce ve sonraki sosyal durumu sergileyen bir devrim müzesi yapmayı esaslı olarak vazife telâkkî etmişlerdir (Kara, 2006: 117). Halkevlerinin müze kurmaktan çok müzelere malzeme sağlama ve temalı sergiler düzenlemede başarılı olduğu iddia edilebilir. Bununla beraber Halkevlerinin biriktirdiği müze nesnelerinin ve bölge folkloru ile ilgili derlemelerinin kapanma sırasında dağıtılması büyük bir talihsizlik olarak değerlendirilmelidir.

Halkevlerinin müzecilik programı 1944-1951 tarihleri arasında değişikliğe uğramıştır. Halkevlerinin Müze ve Sergi veya 1944'ten sonraki ismiyle Müze ve Tarih Şubeleri CHP'nin programıyla paralel olarak ikili amaç taşıdığı görülmektedir. İlki, biraz evvel üzerinde durulduğu gibi müzelik eser toplama, bunları tasnif etme, koleksiyon oluşturma ve koruma etrafında şekillenir. Diğer taraftan da Türk halkına kendi kültür değerlerini öğretmek ve halkın öz kültürüne güven duymasını sağlamak amacını hayata geçirmek ister (Gerçek, 1999: 158-159).

Etnografya müzelerinin nüvesini oluşturacak objelerin derlenmesi gerekliliği Kurtuluş Savaşının sürdüğü yıllardan beri söylenegelmekteydi. Halkevlerinde de etnografik eserleri derleyerek Etnografya müzelerinin altyapısı oluşturulmak istenmiştir. Müzecilik ve Sergi kolunun amaçları Halkevleri talimatnamesinde şu şekilde yer almaktadır:

Verit veya para imkanı varsa satın alma suretiyle tarihiğ değeri olan eski yazılar, kitap kapları, tezhipler, divanlar, minyatürler, çiniler, halılar ve nakışlar gibi ulusal kültür belgeler ile eski ulusal kılıklar, oyali yazmalar, çevreler, eski kılıçlar, yatağanlar, tüfenkler, tabancalar ve her türlü

silahlar, sedef, altun, gümüş vs kakmalar ve oymalar gibi Türk etnografya belgelerini toplamaya çalışmak yolu ile yersel müzelerin genişlemesine ve kurulmasına hizmet eder (Halkevleri Öğreneğinden aktaran Öztürkmen, 2006: 81).

Halkevleri öğreneğinden aktarılan müze derlemelerinin niteliği ve nevi hakkında bilgi veren bu maddede yer alan kültür nesnelerinden biri olan halk kılıklarına ait bir sergi 1943 yılında Ankara Halkevinde açılır (Çeçen, 2000: 190). Halkevlerinin önceleri, derlediği etnografik eserleri sergileme amacını taşımadığı talimatnamelerden anlaşılmaktadır. Kurumun müzeyle ilişkisi etnografya müzelerine alt yapı oluşturacak nesneleri toplama amacıyla kendini göstermekteydi. Derlenen etnografik eserlerin envanteri de çıkarılıyordu. Bir anlamda halkevleri etnografik materyalin halkın gündelik kullanım açısından çıkmasına hizmet ediyordu. Tarih ve Müze kolunun amaca ulaşmada güttüğü yolları maddeleyen Remzi Oğuz Arık halktan, tebberuları teşvik yoluyla ve satın alma şeklinde tarihî eser toplandığını belirtir (Arık, 1947: 113). Halkevleri bir dönüştürücü olarak çalışıyordu. Geleneği kültürel belleğe dönüştürmek için etnografik nitelikli eşyaları tarihî kimliğe kavuşturuyordu. Nitekim Halkevlerinin Müzecilik ve Sergi Şubesi yaptıkları işin farkına varmışçasına 1940 yılında Müzecilik ve Sergi şubesinin adını Müzecilik ve Tarih Şubesine dönüştürmüştür. Etnografik eserlerin tarihî karakterde oluşu, onların anılarından arınmış, bir arşiv ve müze nesnesine dönüştürülmüş hallerinde saklıdır. Dönemin metin merkezli folklor kuramlarının da etkisiyle halk kültürü eserlerinin bağlam, anı ve duygu tarafı törpülenerek müzeleştirilmiştir.

Müzecilik ve sergi kolu çalışmalarının yanı sıra Dil, Tarih, Edebiyat ve daha sonraki ismiyle Dil ve Edebiyat kolu çalışmaları da ilgili olduğumuz sözel bellek konusunda etkin faaliyet göstermiştir. Dil, Tarih ve Edebiyat kolu, Türk dilinin halka arasında yaşayan kelimelerini toplayarak, eski ulusal

masalları derleyerek, atasözlerini araştırıp kaydederek Türk sözlü kültürünü arşivlemiştir.

Halkevlerinin müzecilik kolları çalışma programına bakıldığında ve faaliyetleri takip edildiğinde aslında bu kolların gerçek bir müze hizmeti vermedikleri hemen fark edilir. Onlar daha çok bir folklor araştırma enstitüsü gibi çalışmıştır. Sahada yapılan folklor derlemeleri neticesinde gerek maddî kültür nesneleri gerekse sözlü kültür ürünleri daha sonra kullanılmak üzere arşivlenmiştir.

Halkevlerinin Türk müzecilik tarihi bakımından bir başka önemi ise kurumun halk ile müze arasında bir köprü vazifesi yapmasından kaynaklanmaktadır. Remzi Oğuz Arık, halkevlerinin kuruluş amaçlarına değinirken ülkede halkevlerinin müze ve depolardan nazaran niceliksel üstünlüğüne değinir. Halkevleri bulunduğu coğrafyada müzesi bulunmayan halkın müzeden mahrum bırakmazken müzesi mevcut yerler müzeye girmeye çekinen insanları kendisine çeker Bu sayede halkta müze ruhunun doğması için çalışmalar yürütülürdü (Arık, 1947: 116). Halkevlerinin halkla arasına koyduğu mesafe hatırlanacak olursa, aynı dönemde müzelerin halktan kopuk ve hatta halka tepeden bakan tavrını tahmin etmek zor değildir.

BÖLÜM III

YENİ DÜNYA DÜZENİ EKSENİNDE GELİŞEN KÜLTÜR POLİTİKALARI VE MÜZE SÖZEL BELLEK İLİŞKİSİ

Tezde Türkiye Cumhuriyetinin kültür politikaları müzeler üzerinden değerlendirilirken 1950-1960 çok partili siyaset ve Demokrat Parti iktidarı, 1960-1980 çok partili siyaset, 1980-2010 ordular, partiler ve küreselleşme yılları olarak sınıflandırılmıştı. Ne var ki bir önceki bölüm girişinde de üzerinde durulduğu gibi tezin kapsamına dâhil edilen müzelerin seçim işleminde göz önünde bulundurulmuş ölçütlerden biri de müzeleri birbirlerinden farklı kılan anlayışları ve kültür politikalarına sundukları katkılarıdır.

1950-1960 yılları savaş yılları olduğu için kültür politikaları bu olumsuz şartlardan etkilenmiştir. 1960-1971 yılları ise, Türkiye için darbe ve muhtıra dönemleridir. Buna rağmen bu devirde 34 yeni müze hizmete girer. Ancak bu müzeler erken Cumhuriyet devri müzelerinden iktidar ile kurdukları bağ anlamında farklılık göstermezler. Bunun yanı sıra sahip oldukları envanterler bağlamında sözü edilen dönem müzeleriyle benzerlikler taşırlar. Bu dönem müzeleri bütün bu benzerliklerin ötesinde Deniz Ünsal'ın da belirttiği gibi birer depo kurum olmanın ötesine geçememiştir (Ünsal, 2009: 158).

Daha önce de dile getirildiği gibi 1980'ler, demokrasi karşıtı tutumların hakim olduğu, yeni bir anayasanın gündeme geldiği, servet dağılımının biçim değiştirdiği, ekonomik yapının büyük ölçüde farklılaştığı bir dönemdir. Bunun yanı sıra 80'ler, sürpriz bir seçim sonucuyla sivil siyasetin üstünlüğünün gösterildiği olağanüstü bir dönemdir. Tezin son bölümünde yer alan müzeler bir bakıma 1980'lerin politik ikliminin estirdiği rüzgârın getirdiği havadan etkilenerek açıldığı öne sürülebilir. Nitekim Türkiye müzecilik tarihine bu açıdan bakıldığında erken Cumhuriyet döneminden son dönem çok katmanlı ve etmenli iktidar evresine kadar müzelerin toplum dönüştürücü bir araç olarak kullanıldıklarından söz etmek pek mümkün görünmemektedir. Müzeler

bu uzun ara dönemde ne “geçmiş seçen güç” olan iktidar partiler tarafından fark edilmiştir ne de “seçilen geçmişin gücü” olarak kendi iktidarlarından söz ettirebilmiştir.

Türkiye’deki müzecilik alanında gerçekleşen atılımlar tablosuna bakınca ise 1980 sonrası dönemin özellikle 1950, 1960 ve 1970 iktidarlarına kıyasla bir canlanmaya zemin hazırladığı fark edilir. Örneğin uzun zaman bir açılıp bir kapanan Dolmabahçe Sarayı 1985 yılında bir daha kapanmamak üzere ziyarete açılır. Türkiye’nin ilk özel müzesi Sadberk Hanım Müzesi 1980’de halkın hizmetine girer. Bu dönemde belediyelerin de kendi özel müzelerini kurdukları görülür. Bu süreçte müzelerimiz ICOM tarafından verilen yılın müzesi ödüllerini de almaya başlamıştır. Türk İslâm Sanat Eserleri Müzesi bu bağlamda Jüri Özel Ödülüne layık görülmüştür. Bir sonraki sene de aynı ödülü Antalya Müzesi almıştır.

Tezde yukarıda belirtilen nedenlerden dolayı 1950-1980 arasında açılan herhangi bir müze sözel bellek ekseninde değerlendirmeye tabi tutulmamıştır. 1980 sonrası kurulan müzeler ise, özellikle sözel bellek temsili bağlamında okumayı kolaylaştıran müzeler ve bu müzelerin sergileri bu çalışmaya konu edilmiştir.

3.1.YAPI KREDİ VEDAT NEDİM TÖR MÜZESİ ve YIKTIN PERDEYİ EYLEDİN VİRAN/YAPI KREDİ KARAGÖZ KOLEKSİYONU SERGİSİ

“Karagöz Taksim’de”, “Karagözüm İki Gözüm” “Karagöz ve Hacivat`ı hiç böyle görmediniz” “Karagöz ne Bursalı ne de Kırklarelili; o bir efsane!” gibi başlıklarla gazetelere haber olan sergi Yapı Kredi Vedat Nedim Tör Müzesi tarafından 9 Nisan-15 Ağustos 2004 tarihleri arasında düzenlenmiştir. “Yıktın Perdeyi Eyledin Viran/Yapı Kredi Karagöz Koleksiyonu” adlı sergide 187 parçalık orijinal Karagöz tasvirleri izleyici ile buluşmuştur. Serginin koordinatörlüğünü aynı zamanda müzenin Müdürü olan Şennur Şentürk,

Cem İleri ve Nihal Elvan ile birlikte üstlenmiştir. Serginin Proje danışmanlığını Ayşen Selen ve Şehsuvar Aktaş yapmıştır. Sergi Sadık ve Ayşe Karamustafa tarafından tasarlanmıştır. Sabri Koz ise, serginin yayına dönüşmesinde katkı sunmuştur. Sergi Yapı Kredi Bankasının 60. yıl dönümünü kutlama etkinliklerinin bir parçası olarak açılmıştır.

Vedat Nedim Tör Müzesine ait koleksiyonu oluşturan tasvirlerle şekil veren sanatkâr, ünlü Karagöz ustası Ragıp Tuğtekin'dir. Tuğtekin'in 35 yıl içinde ürettiği tasvir koleksiyonunun bir bölümü Yapı Kredi arşivinde bulunmaktadır. Vedat Nedim Tör Müzesi, Türkiye'de Karagöz koleksiyonuna sahip Topkapı Sarayı Müzesi, Millî Kütüphane, İstanbul Belediye Müzesi, Ankara Etnografya Müzesi gibi ender kurumlardan biridir. Vedat Nedim Tör Müzesinin bu koleksiyona sahip olmasına vesile olan isim ise, Yapı Kredi Bankasının kurucusu Kazım Taşkent'tir. Özel bir bankanın kültür hizmet kanallarından biri olarak Vedat Nedim Tör Müzesi bir bakıma bankanın kültür politikasını yakından tanımak için kapısı çalınacak ilk adrestir.

Adı müze ile ölümsüzleşen Vedat Nedim Tör, Yapı Kredi koleksiyonlarında, etnografik eserlerin geniş bir yer tutmasında oldukça etkili olmuştur. Vedat Nedim Tör Müzesinde 13. Nisan 2010 tarihinde Şennur Şentürk ile yapılan görüşmelerden ve bankanın internet sitesinden elde edilen bilgilere göre, Vedat Nedim Tör, 1950'li yılların başında, Yapı Kredi Bankası bünyesinde Türk Halk Oyunlarını Yayma ve Yaşatma Derneğini kurmuştur. Eş zamanlı olarak Kenan Özbel de Anadolu'daki yerel sanat ürünlerini derlemekle görevlendirilmiştir. Yapı Kredi Bankasının etnografik eser koleksiyonu, bu tarihlerde başlatılan derleme çalışmalarıyla zenginleşerek günümüze geldiği belirtilir. İşlemeler ve kumaşların en kapsamlı birikimi oluşturduğu bu koleksiyonda Yörük kilimleri, heybeleri, çorap ve kolonlar, iğne oyası ve tığ işi saat ya da tütün keseleri, tombak ve tespihler gibi karakteristik parçalar da bulunmaktadır. Bu bölümün konusunu teşkil eden Karagöz koleksiyonu ise, Karagöz figürlerinden, Karagöz tekniğini ve oyunlarını içeren son derece değerli iki yazmadan oluşmaktadır.

1992 yılında açılan Vedat Nedim Tör Müzesinin kuruluş amacı ise müzenin internet sayfasında şu şekilde açıklanmıştır:

Vedat Nedim Tör'ün adını taşıyan Müze, esas olarak Bankanın sahip olduğu koleksiyonların bilimsel açıdan değerlendirilmesi ve sergilenerek ülke kültür hayatına katkıda bulunmasını sağlamak amacıyla 1992 yılında kurulmuştur. Bankanın 1950'li yıllardan itibaren oluşturduğu sikke, işleme, kumaş, yazma, tombak, tespih, Karagöz oyunu koleksiyonlarının yanı sıra başka koleksiyonların eserleri de konulu bütünlük içinde dönüşümlü olarak sergilenmektedir. Müzenin sikke ve etnografik eser koleksiyonları, özel Atatürk bölümü dünya çapında ses getiren önemli parçalardır (http://www.yapikredi.com.tr/trTR/kultur_sanat/ks_vedatnedim.aspx, 21.01.2010).

Vedat Nedim Tör Müzesi, bu koleksiyonları özel donanımlı depolarında korumaktadır. Eserlerini Türkiye'de ve dünyada sergileyen müzenin sikke koleksiyonu 55 bin parçadan oluşur. Bu özelliği ile dünyanın üçüncü büyük sikke koleksiyonudur. Müze koleksiyonları arasında, Mustafa Kemal Atatürk'e ait bazı evrak ve özel eşyanın ayrıcalıklı bir yeri vardır. Atatürk'ün annesine, kardeşine, Falih Rıfkı Atay'a yazdığı el yazısı mektuplar, saati ve Ürdün Kralı'nın armağanı müzikli sigara kutusu da bu koleksiyonun içinde yer almaktadır. Ayrıca kırk bin fotoğraftan oluşan, Atatürk ve Atatürk dönemini ele alan bir fotoğraf birikimi de da koleksiyonun bir parçasıdır. Müze ücretsiz gezilebilmektedir. Müzenin hizmet verdiği başka bir alan daha vardır. Müze araştırmacı ve koleksiyonerlere danışmanlık ve ekspertiz hizmeti vermektedir. Türkiye'nin kültür ve sanat alanında yatırım yapan bankası olarak Yapı Kredi, kendisini bugün de kültür sanat bankası olarak nitelendirmektedir.

Vedat Nedim Tör Müzesi, çoğu zaman sahip olduğu koleksiyonlar ekseninde temalı etkinlikler düzenlemektedir. Sikkeler Ne Anlatır? Ortaçağ Anadolu Sikkelerinde Simgeler ve Çokkültürlülük, Friglerin Gizemli Uygarlığı, İmparatorluktan Cumhuriyete Kağıt Paranın Öyküsü, Lidyalılar ve Dünyaları müzenin kendi koleksiyonundan beslenen sergiler olarak değerlendirilebilir. Bunun yanı sıra müze sergisini tamamen diğer müzelerden ve koleksiyonerlerden nesne temin yoluyla da oluşturabilmektedir. Hisseli Harikalar Kumpanyası ya da Cam Altında Yirmi Bin Fersah Geleneksel Türk Resim Sanatından “Cam Altı Resimleri” temalı sergiler ikinci gruba dahil edilebilecek sergilerdir. Burada Vedat Nedim Tör Müzesini tanımaya yönelik girizgâh kısmını noktalayıp tezde üzerinde duracağımız “Yıktın Perdeyi Eyledin Viran/Yapı Kredi Karagöz Koleksiyonu Sergisini sözel bellek temsilleri bakımından değerlendirmeye başlamak doğru olacaktır. Bu değerlendirmeyi yapabilme için önce serginin genel hatlarıyla tanıtılması uygun olacaktır.

Vedat Nedim Tör Müzesi sahip olduğu koleksiyon sergileri haricinde düzenlediği temalı sergilerle izleyicisine ulaşmayı seçen müzelerden biridir. Müze, Türkiye’de müzecilikteki değişimin duraklarından biri olarak değerlendirilebilecek temalı sergi uygulamalarında öncü bir kurumdur.

Yıktın Perdeyi Eyledin Viran sergisi, esas olarak müzenin sahip olduğu 187 parçalık Karagöz tasvirleri üzerine kuruludur. Bu haliyle sergi, 187 kostümlük bir defileye dönüşmüş gibidir. Bu zengin koleksiyonun Karagöz oyunlarının tümünü oynamaya yetecek hacimde olması dikkate değerdir. Ancak Karagöz’de yer alan tiplerin tespit edilmiş bir sayısı bulunmamaktadır. Oyunun anonim yapısından kaynaklı olarak Karagöz tipleri de neredeyse sonsuz sayıda bir çeşitliliğe sahiptir.

Sergide rehberli tur uygulaması çok özel bir Karagöz dersine dönüştürülmüştür. İzleyiciler/ziyaretçiler, Metin And’ın anlatımıyla sergiyi gezme imkânı bulmuştur. Ayrıca sergide Karagöz’ün edebiyat, resim,

karikatür, müzik gibi farklı alanlardaki yansımalarına ait çok sayıda doküman ve obje bir araya getirilmiştir. Müzede Karagöz kültürünü bir bütün olarak görmeye yardımcı birtakım yöntemlere de başvurulmuştur. Örneğe, sergi süresince Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş'ın hazırladığı Karagöz geleneğini anlatan bir film izletilmiştir. Bunun yanı sıra, Karagöz'ün geleneksel gösterimlerini içeren videolara yer verilmiştir. Ek olarak, Türk gölge oyununun bugünkü temsilcilerinden Hasan Hüseyin Karabağ, Orhan Kurt, Mahmut Hazım Kısakürek ve Alpay Ekler'in canlı Karagöz oyunları sergi salonlarında sahnelenmiştir. Son olarak ise, Mevlüt Özhan'ın yönetiminde Karagöz ile ilgili bir söyleşi düzenlenmiştir. Bu söyleşide Karagöz'ün dün, bugün ve geleceği gibi konular tartışılmıştır. Yıktın Perdeyi Eyledin Viran sergi etkinlikleri müze sınırlarının dışına Galatasaray Meydanına da taşmıştır. Bu meydana yerleştirilen Karagöz panolarıyla sokaktan geçenlerin dikkati bu sergiye çekilmek istenmiştir. Buraya kadar genel hatlarıyla söz edilen sergiye bundan sonra daha yakından bakmak ve sergiyi sözel belleğin temsil aracı kılan özelliklere yoğunlaşmak doğru olacaktır.

3.1.1. Sergi Tasarımı Ve Sözel Bellek İlişkisi

Yıktın Perdeyi Eyledin Viran sergisinin tasarımı, serginin asıl amacını ön plana çıkarır niteliktedir. Amaç, öncelikle Yapı Kredi Vedat Nedim Tör Müzesinin koleksiyonunda yer alan Karagöz koleksiyonunun sergilenmesidir. Ancak sergide Vedat Nedim Tör Müzesinin sahip olduğu tasvir koleksiyonun yanı sıra Topkapı Saray Müzesi, Memlûk tasvirleri, Felix von Luschan ve Metin And'ın özel koleksiyonlarına da yer verilmiştir.

Türk deri ve resim sanatı içinde değerlendirilebilecek tasvirin eşine az rastlanan örneklerini izleyiciye sunma amacını taşıyan bu sergiyle elbette müzenin bağlı bulunduğu bankanın kültüre katkı sağlayan tarafı da vurgulanmak istenmiştir. Bu bağlamda Yıktın Perdeyi Eyledin Viran sergisinin

Karagöz kültürünün maddî tarafını korumaya yönelik bir yaklaşım içinde olduğu ileri sürülebilir. Nitekim, müze Müdürü Şennur Şentürk, sergi kitabı editörü Sabri Koz bu serginin Karagöz'ün temsil ettiği sözlü kültürü koruma niyetiyle açılmadığını ifade eder. Buna rağmen müzede Karagöz kültürü üzerinden yapılan sözel bellek temsillerinin varlığı dikkat çekmektedir. Sergide sözel belleğin temsili ile ilgili değerlendirmelere geçmeden önce serginin kültürü ele alırken benimsediği bakış açısını anlamaya çalışmak doğru olacaktır.

Müzede tasvirler iki farklı sergileme yöntemiyle sunulmuştur. İlk yöntemde tasvirler parça parça vitrinlere yerleştirilmiştir. İkinci yöntemde ise tasvirler normal boyutlarının on katı ölçeğinde büyütülerek baskıya geçirilmiş ve bir sergi nesnesine dönüştürülmüştür. Sergide Karagöz kültürü rehberler, video film ve canlı gösterimler yoluyla da verilmek istenir. Karagöz müzikleri, karikatürleri, kitapları sergide yer alır. Bu yönüyle müzenin Karagöz'ü bütün yönleriyle sergi mekânına taşınmak istediği fark edilir. Bu çaba, Yıktın Perdeyi Eyledin Viran sergisinin mantığında yatan felsefenin de anlaşılmasını kolaylaştırır. Yıktın Perdeyi Eyledin Viran sergisinde, sergi tasarımı ve sergi etkinlikleri izleyiciye kültürü parça-bütün ilişkisi yoluyla anlayabileceği mesajını iletir. Müze, sergi tasarımı ve sergi etkinlikleri ile bir yandan da izleyicinin bu ilişkiyi kurmasını bir oyuna dönüştürmüştür. Burada ifade edilmek istenen daha anlaşılır kılmak için Karagöz geleneğini hatırlamak gerekecektir.

Karagöz, tasviri, tekniği, oyun metni, hayalîsi ve izleyicisiyle bir bütündür. Sözü edilen kültür bütünü, sergide parçalanmış bir halde bulunur. Sergi tasarımı, izleyiciye geçmiş kültürü bütünsel olarak ancak parçalanmış nesneler üzerinden okuyabileceğini anlatmak ister gibidir.

Kültürün parçalanmış hali onun gelenekten kopmakta oluşunun da bir göstergesi olarak düşünülebilir. Bu anlamda serginin kendisini inşa etmede kullandığı Karagöz tasvirleri ve bu tasvirlerin nadirliğine yapılan vurgu

önemlidir. Bu tavır, sergi nesnesinin tarihselliğini, geçmiş zamana aitliğini belirginleştirir. Karagöz, bu bağlamda, tamamen sabitleşmiş haliyle ele alınmış olur. Karagöz oyunu tasvirleri, Karagöz oyunlarının 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başına ait ses kayıtları ve müzikleri, aynı dönemlere ait Karagöz karikatürleri bu geleneğin geçmişini kurmak için bir araya getirilmiş objelerdir. Sergi tasarımı parça bütün ilişkisini kurmada denenen başka yollara tartışmanın ilerleyen safhasında değinileceğini akılda tutarak burada müzede yer alan objelerin sergilenmesinde dikkati çeken obje-etiket ilişkisine ve bilgi panolarına yer vermek doğru olacaktır.

Karagöz tasvirleri müzede üç farklı şekilde sergilenmiştir. İlk yöntemde tasvirler tek tek ele alınır. İkinci yöntemde ise tasvirler, Karagöz oyunlarından alınmış birkaç sahnede görünür. Müzede farklı Karagöz oyunlarından seçilmiş dört sahne yer alır. İlk sahnede Karagöz hamamdaki karısını hamama merdiven dayamış seyretmektedir. İkinci sahne Tımarhâne oyununa aittir. Burada üç deli zincire vurulmuştur. Bunlar biri Karagöz'dür. Tımarhanenin dışında ise ziyaretçiler görülür. Bu sahneye ait etikette yalnızca oyunun adına yer verilmiştir. Üçüncü sahne Salıncak oyunundan seçilmiştir. Sahnede Karagöz ve Hacivat bulunur ve salıncakta sallanan zennedir. Etiketle oyunun adı yazılıdır. Son sahne, Kanlı Kavak'tandır. Müzedeki sergilemede Kanlı Kavak'tan seçilen sahne izleyiciye şu etiketle verilir: "Ortada Kanlı Kavak, iki yanda çarpıtılmış Karagöz ve Hacivat, iki başta Arnavut orman korucuları" Etiketle verilen anahtar sözcüklerle izleyicinin öyküyü zihninde kurgulayabilmesi sağlanmıştır. Kanlı Kavak sahnesine eşlik eden etiket bu bakış açısıyla değerlendirildiğinde izleyicinin algısında yeni anlamlar üretmek yerine oyunu geleneksel biçimiyle anlaması hedeflenmiştir.

Bir an için etikette yer alan bilgilerin içeriğinin değiştirildiği ve objeye bağlanan bir etiket olmadığı varsayıldığında etiket ve obje arasındaki ilişkinin boyutları daha iyi anlaşılabilir. Etiketle yer alan bilgi objenin önüne gelen izleyicinin hazır bulunuşluğuna, ön kabullerine ve diğer pek çok etkene göre

değişse de aslında izleyicinin yeğlenen bir okuma yapmasını sağlamak üzere objeye iliştiirildiğine şüphe yoktur. Kanlı Kavak'tan seçilen sahneye iliştiirilen etiketle izleyicinin geleneksel anlatının dışına çıkması engellenmiştir. Etiketle yer alan “Ortada Kanlı Kavak, iki yanda çarpıtılmış Karagöz ve Hacivat, iki başta Arnavut orman korucuları” söz öbekleri geleneksel öyküyü çağrıştıırıcıdır. İzleyicinin bu oyunu geleneksel haliyle tanınması müzede ikinci bir yöntemle de perçinleştirilmiştir. Sergide izleyicinin geleneksel Karagöz oyunlarırla tanışması ya da bu oyunları hatırlaması için bilgi panoları kullanılmıştır. Karagöz kültürünün parça-bütün ya da bütün-parça ilişkisi içinde gösterilmesine de hizmet eden bu bilgi panolarında Karagöz oyunlarının özetlerine yer verilmiştir. Örnekse Kanlı Kavak oyunu şu şekilde özetlenmiştir: “Hacivat perdeye getirilen kavağın cinli olduğunu ve kendisine zarar verenleri çarptığını söyler. Kavağın dibindeki çeşmeden su içen Karagöz, aklından kötü şeyler geçirdiği için çarpılır. Bu arada Âşık Hasan ve oğlu da oraya gelirler. Cin, çocuğu kaçıır ve babasının yalvarmaları üzerine serbest bırakır. Bu arada Hacivatı da çarpan cin sonunda ikisini de eski haline getirir. Oyun Karagöz'ün ağacı kesmesi, yılanı öldürmesi ve kaçmasıyla son bulur.”

Görüldüğü gibi Kanlı Kavak oyununun konusunu oluşturan bölümler parçalanmış bir temsille sunulmuştur. Oyunun ilk bölümü bilgi panosunda yer alırken oyunun sonuna ait olaylar sergide yer alan oyundan bir sahnede gösterilmiştir.

Sergide Kanlı Kavak oyununun yanı sıra Câzûlar, Yalova Sefası, Ters Evlenme, Kağıthane Sefası, Kanlı Nigar, Ferhad ile Şirin, Tahir ile Zühre, Aptal Bekçi, Bahçe, Yazıcı, Âşıklar, Sünnet oyunlarının özetleri bilgi panolarına yerleştirilmiştir. Bu oyunlarda yer alan kahramanlar ise, izleyiciye ne sahneden ne de oyun metninin içinden merhaba der. Zira, Karagöz oyunu kahramanlarının yeni yaşamsal alanı artık müze duvarları ve vitrinleridir.

Sergide Karagöz kültürünün parça-bütün ilişkisi üzerinden kurgulanmasında başka tekniklere de başvurulmuştur. Buna göre, özetleri verilen oyunlarda yer alan tiplerin orijinal tasvirleri ve normal boyutlarının on katı ölçeğinde büyütülmüş baskı tasvirleri müze duvarlarında ve vitrinlerde sergilenmiştir. Böylece izleyiciye Karagöz tipleri, hem oyun metninin içinde hem de dışında gösterilmiştir. Oyun metninde ve oyunların oynandığı sahneden müze duvarlarına ve vitrinlerine fırlayan bu kahramanlar Karagöz kültürünü parça-bütün ilişkisi içinde gösterme çabalarından biri olarak değerlendirilebilir.

Müzedede, sahne bütünlüğünden yalıtılmış olarak sergilenen tasvirlerin varlığından söz edilmişti. Bu yalıtılmışlık aslında oyunların parçalanmışlığına yapılmış bir vurgu olarak da değerlendirilebilir. Örneğe, Karagöz, Hacivat eksen tipleri, Zenne, Çelebi, Beberuhi, Tiryaki, Tuzsuz Deli Bekir gibi sahnede sıkça görülen tipler sahne bütünlüğü içinde sergilenmemiştir. Ek olarak Osmanlı coğrafyasında yaşayan halkı temsil eden Laz, Acem, Arap, Yahudi gibi tipler de sergide tek tek boy gösterir. Son olarak, efsane ve halk hikaye kahramanları da sahne performansı içinde gösterilmemiştir.

Karagöz temsilinin parçalı doğası izleyici/ziyaretçinin de müze içinde rolden role girmesi mümkün hale getirmiştir. İzleyici böylece Karagözle ilgili değişik deneyimleri bir arada yaşamıştır. İzleyici/ziyaretçi sergide perdenin önüne geçince seyirci, perdenin arkasına geçtiğinde bir araştırmacı, panolara göz gezdirirken, duvarlara asılı Karagöz karikatürlerine bakarken bir okur, tasvirler hakkında düşünürken izleyici, Karagöz müziklerini dinlerken dinleyici oluverir.

Karagöz oyunlarını, özetleme yöntemiyle sergiye taşıyan panolar, izleyicide bir ön bilgi oluşturmak için sergi alanına yerleştirilmiştir. Bu anlamda bu panoları sergi küratörünün serginin anlaşılabilirliğini sağlamak ve dolayısıyla etkisini arttırmak için aldığı tedbirlerden biri olarak görmek mümkündür.

Sergide Karagöz oyun repertuarında yer alan Leyla ve Mecnun, Ferhad ile Şirin gibi klasik aşk hikâyelerinin yer aldığı dile getirilmişti. Sergide yer alan halk hikâyeleri de Karagöz oyunları üzerinden sözel belleğe dönüşmüş yapılarını ilân ederler.

Karagöz kültürünü, dağınık olan parçaları birleştirerek anlaması beklenen izleyicinin sergide Karagöz'ün büyük resmini görmesi için birtakım yardımcı sergileme yöntemlerine de başvurulmuştur. Bu sergileme yöntemleri aynı zamanda sözel belleğin temsiline de imkân vermiştir. Sergide tasarımın bir parçası olmasa da izleyicinin/ziyaretçinin parça-bütün ilişkisini kavramasına yardımcı olduğu düşünülen sergileme yöntemlerinden biri Karagöz oyunun kendisi olmuştur. Sergi süresince Hayalî Hasan Hüseyin Karabağ, Orhan Kurt, Mahmut Hazım Kısakürek ve Alpay Eker perde açmıştır. Bu oyunların çoğunun Karagöz'ün güne uyarlanmış çeşitlemeleri olduğu dikkat çekmektedir. Sergide yalnızca Orhan Kurt'un, Karagöz ve Çifte Cadılar adlı geleneksel oyunu sahnelediği görülür. Bu gösteriler Karagöz'ün ağız özelliklerinin de temsil edildiği özel bir sözel bellek sergileme seçeneği olarak kıymetlidir. Buraya kadar serginin izleyiciyle ilişkisi sergi tasarısı ekseninde ele alınmıştır. Ancak serginin izleyicisiyle/ziyaretçisiyle kurduğu başka ilişkiler de söz konusudur.

Yıktın Perdeyi Eyledin Viran Sergisinin oldukça geniş bir izleyici kitlesiyle bulunduğu müze yönetiminin verdiği bilgiler arasındadır. Halkın Karagöz sergisine bu yoğun teveccühü Karagöz'ü sahnede görmek yerine müze duvarlarında görmek isteyen bir tercihin de okumasını gerekli kılmaktadır. Bu noktada Karagöz'ün geleneksel hâliyle yahut modernleşmiş şekliyle Karagöz perdesinden seyirciye ulaşmasıyla ilgili olarak “Karagöz nasıl dirilir?”, “Karagöz'ü kurtarmalıyız.”, “Karagöz elden gidiyor.”, “Zavallı Karagöz!” tartışmalarının hatırlanması konuyu daha anlaşılır kılacaktır.

Karagöz'ü yeni mekânında ziyaret etmeyi seçen izleyicinin yine de Karagöz kültürü ile kültürlendiğini ileri sürmek yanlış olmayacaktır. Karagöz aslında bir biçimde “gelenek aktarım sürecine” nüfus etmiştir. Zira, halkın eserle kurabileceği anlamsal bağların tümü budanmış olsaydı, Yıktın Perdeyi Eyledin Viran sergisinin böylesine yoğun bir ilgiyle karşılaşamayacağı düşünülebilir. Konuyu müze, nesne ve öykü birlikteliğinin serüvenine yönelttiğimiz meraka getirirsek izleyici/ziyaretçinin kendi kültür kodlarında yakın olan sanata ya da müze nesnesine kendini yakın hissetmekte ve onunla ilişki kurmakta olduğu söylenebilir. Hans George Gadamer de anlamının önyargıya dayanan bir yapısı olduğunu ileri sürer. Ona göre, anlamak, bir gelenek aktarım sürecine nüfus etmektir. Gadamer için anlama son kertede geleneğin yetkesine boyun eğmekle örtüşür (Gadamer, 2009: 5-25). Graeme Burton da Görünenden Fazlası adlı çalışmasında anlamın materyalde özellikle gösterge ve gelenekler aracılığıyla inşa edildiğine değinir. Bu inşa etme eylemi, üreticiler kadar izleyicilerin de gerçekleştirdiği bir eylemdir (Burton, 1995: 43). Gadamer'in de Burton'un da yorumsama anlayışı, anlamı, yorumcunun bakışında aramaktadır. Müze aktörleri olarak da nitelendirebileceğimiz nesneler bağlamında anlam aslında sabit değildir. Aksine anlam, yorumcunun yani izleyicinin/ziyaretçinin nesneye verdiği anlam bağlamında değişmektedir. Örneğin, Alan Dundes, Doku, Metin ve Bağlam adlı makalesi bu anlamda önemlidir. Dundes, atasözleri ve bağlam özellikleri hakkında fikir yürütürken başka kültür mensupları için yalnız başına metnin hemen hiç anlamı olmayan bir şey olduğunu ifade eder (Dundes, 2003: 83). İzleyicinin bir yorumcu olarak görülmesi gerektiği ve sergi tasarımında izleyicinin etkisini tartıştığımız bu bölümün ardından özellikle temalı sergilerin ayrılmaz bir parçası olan sergi kataloglarının sözel belleği korumak ve temsil etmek anlamında bir değerlendirmesini yapmak doğru olacaktır.

3.1.2. Sözel Bellek ve Yazılı Bellek İlişkisi: Sergi Katalogları

Bu bölümde temalı sergilerle özdeşleşmiş olan sergi kataloglarının sözel belleği temsil etmede ve korumada üstlendikleri rollere odaklanılacaktır. Müze belleğin bir parçası olan katalog yazı bağlamında en eski bellek kaydetme araçlarından biridir. Bu bağlamda, müzenin de yazının da bir dış bellek aracı olarak aynı hedefe koştuğu görülür. Bu hedef, bilgiyi insanlığın ortak kullanımı için tutmak, saklamaktır. Müze, modern dönemin hatırlamayı somutlaştıran sureti olduğu gibi insanlık tarihinin başından beri aslında belleğin mekâna raptedildiği taşlardan, mağaralardan farklı değildir. Mekânın bilgi tutucu, deneyim saklayıcı yeteneğini fark eden insanoğlu mitolojik devirlerden beri aynı yöntem ile unutmaya meydan okumuştur. Assmann'ın ifade ettiği gibi aslında hatırlama hiçbir zaman kendiliğinden değildir (Assmann, 2001: 44). Ayşen Savaş da Müze Mekânı ve Görsellik başlıklı yazısında müzelerin en önemli işlevlerinden birisinin bilgiyi kalıcı kılmak olduğunu belirtir. Bunun en yaygın yöntemi ise, düzenlenen sergiler ve yayınlardır. Savaş'a göre müzenin kurum olarak işlevi, nesneyi müzede görünür kılmak, bilgisini soyutlamak, iletmek ve böylece bilgiyi kalıcı kılmaktır. Bilginin nesilden nesile aktarılması diğer kalıtsal özellikler gibi doğal yöntemlerle olmamaktadır. Her bireyin kendi bilgi dağarcığını oluşturması ve gördüklerini bu temel üzerinde yorulmasının uzun bir zaman ve emek gerektireceğini belirten Savaş, bu yüzden müzenin kurum olarak en önemli işlevinin bilginin kalıcılığını sağlamak olduğu görüşündedir (<http://www.antalyakentmuzesi.org.tr/download/21.pdf>, 12.02.2010). Müzenin bilgiyi kalıcı kılması bağlamında temalı sergilerin ve bu sergilerin bir parçası olan sergi kitaplarının müze nesnesinin içerdiği bilgileri, duyguları aktarmada sürekli teşhir ve sabit sergilerden daha etkili olduğu öne sürülebilir. Temalı sergi ya da konsept sergi olarak bilinen bu müzecilik yöntemi izleyicide doyurulması gereken bir bilgi açlığı meydana getirir. Temalı serginin adlandırılması, tasarlanması ve katalog oluşturulması ve bu katalogu yayınlanması uzunca bir süreci ve emeği kapsamaktadır. Özveri gerektiren çalışma bu hâliyle toplumun değişik katmanlarından izleyiciyi kendisine çekme özelliği taşımaktadır. Tematik sergiler düzenlemek, bir yanıla da

müzelerin kendilerini görünür kılmasının, toplumun içinde olmasının bir yoludur.

Yıktın Perdeyi Eyledin Viran, temalı sergisi aslında bir Karagöz kitabının ilk sayfası ya da Karagöz gösterisinin muhavere bölümü gibidir. Bu sayfa ile okuyucunun ilgisini, beğenisini, merakını çekebilmek için olağanüstü bir çaba harcanmıştır. İlk sayfayı okumak çoğu kez kitabın devamını okuyup okumama kararının verilmesinde etkili olur. Keza muhavere oyunun devamı ile ilgili ipuçları taşır. Çarpıcı bir girişin etkisi altında kalan okuyucu başladığı kitabın devamını okumak isteyebilir. Bu anlamda Vedat Nedim Tör Müzesinin, sergi ile eş zamanlı olarak hazırladığı katalog kitabı, izleyicinin sergiden daha fazlasını öğrenme isteğini karşılamada başvuracağı ilk kaynak olarak değerlendirilebilir. İlk sayfasını sergi gezisi sırasında okuyan ziyaretçinin kitabın sonuna duyduğu merakı öncelikle sergi kataloğunda yer alan bilgilerle giderebilecektir.

Katalog aslında müze sergisinin ölümsüzleşmesini de sağlayan bir çözümdür. Diğer taraftan süreli bir etkinlik olan sergiyi izleyici için süresiz bir sergiye dönüştürür. Andre Malraux'un duvarları olmayan müze ifadesini burada hatırlamak yararlı olacaktır. Malraux'a göre fotoğraf aracılığıyla oluşmakta olan duvarları olmayan bir müze söz konusudur ve bu müze sayesinde sanat dünyasının sınırsız bir şekilde genişleme ihtimali vardır. Çünkü, Malraux, bunun doğal bir sonucu olarak da genişletilmiş bir izleyici yaratılmış olacağını ileri sürer. Malraux'un savına göre, duvarları olmayan müze, gerçek müze ile başlayan "metamorfoz" sürecinin ulaştığı son noktadır. Çünkü, bir nesnenin hangi mekân için yapılmış olduğuna ya da bir zamanlar nasıl bir işlev gördüğüne bakılmaksızın sadece biçimsel özellikleri bakımından takdir edilmesini sağlayan böylece o nesneyi bir sanat eserine dönüştüren müzedir. Fotoğraf ise, nesneleri sadece kökensel anlamlarından değil maddî özgüllüklerinden de kopararak bu bağlamsızlaştırma etkisini daha da ileri götürür (Aktaran Barker, 2006: 236-237). Malraux'tan

ödünçlenenler, temalı sergi kataloglarının duvarsız müze olarak nitelendirilmesini daha anlaşılır kılmaktadır.

Hazırlanan bu katalogların içerdikleri akademik yazılarla, tasarım çalışmalarıyla ve baskı kaliteleriyle başlı başına bir sanat eseri olarak algılandıklarını da belirtmek gerekir. Bu anlamda müze, kendi çalışmalarını da müze niteliği taşıyan yeni bir esere dönüştürmektedir. Serginin yerleştirilmesi sırasında küratör, tasarımcı, danışman, araştırmacı, editör kimliği ile birlikte çalışan ekibin ortak yaratısı olarak sergi topyekün bir sanat eseridir. Küratörler, tasarımcılar tarafından üretilen teşhir Daniel Buren'e göre, günümüzde sanat eserinden de kültür nesnesinden de öne çıkan bir statüye sahiptir. Yazar daha önce sanatçıların büyücü olarak görüldüğünü ancak çağımızda gerçek büyücülerin müze küratörleri olduğunu ileri sürer (Aktaran Barker, 2006: 243). Sergi yerleştirmesi, resimlerin asılışı, nesnelerin düzenlenişi ve 1960'lardan beri mekâna özgü olabilen ve taşınması için demonte edilmesi gereken sanat türünü anlatmak için kullanılır. Sergi yerleştirmesi artık orijinallik iddiasını taşımaktadır yani sergi yerleştirmesi başlı başına bir sanat bir modern eser formudur (Barker, 2006: 244).

Enis Batur'un "Göstermelik" adını taşıyan giriş yazısıyla başlayan sergi kitabında; Metin And'ın Önemli Bir Kültür Mirasımız, Karagöz Tasvirleri Koleksiyonculuğu ve Karagöz, Helmut Ritter ve Andreas Tietze başlıklı üç yazısı bulunmaktadır. İlyaz Bingöl sergi kitabına Osmanlı-Türk Edebiyatında Bir Devrim: Karagöz adlı yazısıyla katkı vermiştir. Taş Plaklarda Karagöz ve Karagöz Oyunlarında Musikînin Yeri ve İşlevi yazılarıyla Cemal Ünlü de sergi kitabında yer almıştır. Talat Parman, Karagöz Oyununda Perdenin Çifte Değerli İşlevi yazısıyla sergi kataloğuna girmiştir. Cevat Çapan ve Nail Tan'ın ise sergi kitabı için Ragıp Tuğtekin ile ilgi yazılar yazmıştır. Kitabın sonunda ise Uğur Göktaş'ın oldukça kapsamlı bir Karagöz Sözlük denemesi yer alır. Sabri Koz ise, Karagöz için bir kaynakça sunar. Sergi kitabında Karagöz çalışmalarıyla yer alan uzmanların bu yazıları sergide yer alan panolar için de

bir kaynaktır. Panolarda yer alan bilgiler bilimsel araştırma yazılarında yer alan bilginin küçük bir kısmını oluşturmaktadır.

Müzelerde düzenlenen sözel bellek konulu sergiler o güne kadar yapılmış olan akademik çalışmaların halka ulaşmasına da vesile olur. Örnekte bu sergide, Karagöz ve Hacivat'ın tarihî kişiliklerine ve gerçek yaşamlarına yönelik bir çıkarım kültür tarihçisi Metin And tarafından yapılmıştır. And, sergi kataloğunda yer alan “Önemli Bir Kültür Mirası: Karagöz” başlıklı yazında, Türk gölge oyununun en önemli karakteri Karagöz'ün sadece bir efsaneden ibaret olduğuna değinir. And, “Karagöz'ün, ne Bursalı ne de Kırklarelili olmadığını ileri sürer ve bu karakterlerin gerçekten yaşamadıklarını anlatmaya çalışır. Gölge oyunu, Osmanlıda 16. yüzyıldan daha geri bir tarihe gidemiyorsa Karagöz oyununun kökeni ve oyun kişilikleri hakkında halk arasında anlatılanlar gerçekçi değildir. Metin And, halkın bu halk kahramanlarının yaşamları hakkındaki duygu ve düşüncelerini de anlamaya çalışır. Ona göre, Karagöz ve arkadaşı Hacivat, halkın gönlüne o kadar yerleşmiştir ki, halk onları gerçekten yaşamış kişiler olarak görmektedir (And, 2004: 23). Metin And'ın yazısının sonunda belirttiği gibi aslında, bu kahramanlarla ilgili gerçekleri söylemek de, bilinenleri değiştirmek de zordur. İşte bu yüzden müzelerde söz ile madde kadar gerçek ile efsanenin de aynı kazanda kaynadığına şahit olunur.

Buraya kadar, Yıktın Perdeyi Eyledin Viran Yapı Kredi Karagöz Koleksiyonu sergisinde Karagöz kültürünün nasıl temsil edildiğine sözel bellek unsurları üzerinden yaklaşılmıştır. Bu değerlendirmeler yapılırken sözel belleğin bu müzede nasıl temsil edildiği hakkında bir yorum geliştirilmeye çalışılmıştır. Bu noktadan sonra yine ele aldığımız sergi ekseninde müzenin bağlı bulunduğu yatırım şirketinin kültür politikalarına odaklanmak doğru olacaktır.

3.1.3. Kültür Politikaları Bağlamında Vedat Nedim T r Müzesi

Vedat Nedim T r Müzesi, Yapı Kredi Bankasına ait özel bir müzedir. Müze, Sadberk Hanım Müzesinden sonra kurulan ilk özel müzelerden biri olarak aslında 1980 sonrası ülkede yaşanan siyas , ekonomik, kültürel değişimin bir yansıması olarak kabul edilebilir. Burada Nurdan Gürbilek 1980'lerin kültürel iklimini tanımlarken kullandığı kavramlar hatırlanmalıdır. Bu bağlamda, Vedat Nedim T r Müzesi,  zel bir teőebbüsün geliştirdiği kendi kültür politikaları üzerinden toplumla buluşma mek nı olarak değerlendirilebilir. Bu söylemle müze, Gürbilek'in 1980'lerden sonra yaşanan söz patlamalarından biri olarak değerlendirilebilir. Toplumda siyas  iktidarın dışında da güç sahibi olanların kendini gösterme biçimlerinden biri olarak müze, özel teőebbüsün toplumla konuőurken kullandığı ağızlardan biri haline gelmiştir.

Bunun yanı sıra Vedat Nedim T r Müzesi, Türkiye müzecilik tarihinde Cumhuriyet döneminden son dönem çok katmanlı ve etmenli iktidar evresine kadar müzelerin toplum dönüştürücü bir araç olarak kullanıldıklarından söz edilemeyecek bir dönemin ardından hem “ge miőt seçen g  ” olarak hem de “seçilen ge miőt gücünü kullanan” olarak hizmet vermeye baőtlaımıőtir. Nitekim Yapı Kredi Bankasının kurucusu Kazım Taşkent, kendi iktidarlarını kurarken yaptıkları seçimden Şu cümle ile söz etmektedir: “Bizim gibi büyük kuruluőların iki görevi vardır. Biri, kendi iőtigal konuları ile ilgili görevleri, ikincisi ise, topluma karőtı olan görevleridir. Biz kültür ve sanatı seçtik. O yüzden biz, kültür ve sanat bankasıyız.” (http://www.yapikredi.com.tr/tr-TR/kultur_sanat/main.aspx, 21.01.2010).

Vedat Nedim T r Müzesinin düzenlediği temalı sergilerle toplumda var olan birtakım önyargıları kırma niyeti taőtıdđı görülür. Dünyada müzecilik alanında yaşanan deęiőtlerle Türkiye'de de 2000'li yıllardan beri müzelerin i e dönük kimliklerinden sıyrılıp yeni müzecilik yaklaőtımlarını tecrübe etmeye baőtladıkları görülür. Böylece müzeler daha demokratik, kamusal bir mek na

ve daha eğitici, daha eğlenceli ve yaratıcı merkezlere dönüşmüşlerdir. Müze-izleyici yakınlaşmasını gerektiren bu dönüşümü gerçekleştiren öncü müzelerin özel müzeler olduğu görülür. Müzecilik alanında görülen değişimlerden biri de müze-iktidar ilişkini de biçimlendiren daha önce cesaret edilmeyen temalarda sergiler düzenlenmekle kendini gösterir. Örneğe Yapı Kredi Vedat Nedim Tör Müzesi 1998 yılında Akdeniz'in Mor Bin Yılı sergisini açar. Müze Müdürü Şennur Şentürk bu sergi vasıtasıyla Türkiye'de birtakım önyargıların yıkıldığını ileri sürer. Şentürk, Remzi Oğuz Arık gibi müzeleri "birleşip sevişmesi bazen imkansız görünen, insanlığın vicdanını yumuşatan, zıt kültürlerin aydınlarını çekinmeden içine çağırıp aynı sevgi çevresinde toplayabilen tek modern tapınak ve bugünün ideal topluluğuna temel olan yurt gerçeğini de, dünü ve bugünü ile aksettiren tek modern kurul" olarak gördüğünü hissettirir (Arık, 1947: 5). Şentürk'e göre Bizans Sergisinin açılışıyla bir önyargı yıkılmış olur¹. Bu anlamda müze Türkiye'de de önyargıları kırarak, yeniden biçimlendirecek bir iktidar kurumuna dönüşmeye başlar.

Vedat Nedim Tör Müzesinin teze konu edilen müzeler içinde de yer almasında belirleyici olan temalı sergilerden Yıktın Perdeyi Eyledin Viran Yapı Kredi Karagöz Koleksiyonu sergisi bu bölümde sözel bellek ve iktidar bağlamında derin bir okumaya tabi tutulmuştur. Bundan sonraki bölümde bir üniversite müzesi, sözel bellek temsillerine odaklı olarak incelenecektir. Gazi Üniversitesi Somut Olmayan Kültürel Miras Müzesi, Türkiye'de ilk kez maddî kültür unsurundan evvel sözel belleği sergilemek üzere kurulmuş bir müzedir ve bu bakımından tezin konusu dahilinde önemli bir yere sahiptir.

¹ Murat Katoğlu da kültür ve sanatın gelişimini, kronolojiyi mukayeseli bir biçimde izleme imkânı veren hem tarih bilincini hem sanatsal gelişimi ve üslup sorunlarını gösterebilecek koleksiyon ve düzenlemelere sahip müzeler bulunmamaktadır. Ortodoks Bizans sanatının birçok eserleri gereksiz kaygılarla müzelerde yer alamamıştır (Katoğlu, 2008: 510).

3.2 GAZİ ÜNİVERSİTESİ SOMUT OLMAYAN KÜLTÜREL MİRAS MÜZESİ

Tezin bu bölümünde, sözel belleğin temsili bağlamında incelenen tek üniversite müzesi olan Gazi Üniversitesi Somut Olmayan Kültürel Miras (SOKÜM) Müzesi çeşitli açılardan ele alınacaktır. SOKÜM Müzesinin belirleyici ölçütlerinden biri olan UNESCO, Somut Olmayan Kültürel Miras sözleşmesi, müzenin kuramsal altyapısını oluşturması nedeniyle öncelikli olarak ele alınacaktır. Bunun yanı sıra müzenin sağlam kuramsal altyapısı ile ilişkili olarak geliştirdiği sergi politikaları ve iktidar ilişkileri de bu bölümde irdelenecek başlıklar arasında yer almaktadır.

3.2.1. Gazi Üniversitesi Somut Olmayan Kültürel Miras Müzesi Ve Envanteri

SOKÜM Müzesi kuruluş öyküsüyle de, iktidar ilişkilerini ortaya çıkartmayı gerekli kılar. Müze, 23 Eylül 2005 tarihinde açılmıştır. Ancak müze nesnelerinin izleyici ile buluşması belirtilenden daha önceki bir tarihe dayanmaktadır. Gazi Üniversitesi SOKÜM Müzesi aşama aşama bugünlere gelmiş idealist bir müzedir. Bugünkü koleksiyonunun ilk tohumları Uygulamalı Türk Halkbilim Müzesi adı altında gerçekleşmiştir. Ayrıca, Türkiye’de Halkbilimi Müzesine Doğru Sergisi SOKÜM Müzesinin doğumunu hazırlayan etmenler arasında gösterilebilir. SOKÜM Müzesi, Gazi Üniversitesi Türk Halkbilimi Araştırma ve Uygulama Merkezi (THBMER) ne bağlıdır. THMBER’in başat kuruluş amaçlarından biri de geniş kapsamlı ve çok boyutlu bir uygulamalı halk kültürü müzesini yaşama geçirmektir. THMBER’in bu amacı merkezin kuruluş tarihi olan 12.12.2002’den beri yaşamsal önemini korumuştur. THBMER kurumsal bağlamda yakın ve uzak erimli hedeflerini internet sayfasında şu biçimde ifade etmiştir: “THBMER, Halkbiliminin kendi kuramsal yaklaşımları içinde, kaybolan bu ürünleri toplama ve müzeleme ve halk kültüründe ortaya çıkan yeni ürün ve durumları

derleme ve değerlendirme çalışmalarına katkı sağlamaktadır.” Merkezin kuruluş teklifi ile eşzamanlı olan müze kurma hedefi, halkbilimi disiplinin tarihsel gelişim sürecinde de son derece heyecan vericidir. Pek çok sosyal bilim disiplininin yoksunluğunu çektiği “uygulama alanı” oluşturarak yaşamsal pratiklerle bütünleşme fikri, THBMER ve SOKÜM Müzesi özelinde halkbilimi disiplini açısından da ufuk açıcı olmuştur. Merkez kurulur kurulmaz Türkiye’de Halkbilim Müzeciliği ve Sorunları Sempozyumu gerçekleştirilmiştir. Sempozyum açılışında bir sergi düzenlenmiştir. Sergi, “Türkiye’de Halkbilim Müzesine Doğru” başlığı ile izleyicisiyle buluşmuştur. Sergide Anadolu’nun pek çok yerinden derlenen etnografik değerde nesne yer almıştır. Sergi, kurulması planlanan bir müzenin çekirdek kadrosunu oluşturduğundan nesnelerin belli bir yorum çerçevesinde bir araya getirilmesiyle oluşmamıştır. Bu haliyle sergi, farklı disiplinlerin ortak çalışması ile oluşturulan temalı bir sergi değildir. Bu çalışmanın gerçek başarısı serginin müzeye evrilmesiyle anlam kazanmıştır. Zira sergi daha önce de belirtildiği gibi hemen Uygulamalı Türk Halkbilimi Müzesi adıyla hizmet vermeye başlar. Müze kısıtlı imkânlar ve sayıca yetersiz kadro ile ve müze mekânına dönüştürmek için gerekli olan düzenlemelerden yoksun olarak, Gazi Üniversitesinin personel yemekhânesinin altındaki lokalde hizmet vermeye başlar.

Müzenin iktidarla ilişkisi kuruluş öyküsünün satır aralarında okunmaktadır. Üniversite bünyesinde kurulan bir halkbilim müzesinde bilginin iktidarı, halkbilim bilgisinin iktidarına dönüşür. Müze nesnesinin kimi zaman iktidar sahibi olanı, kimi zaman da iktidarsız olanı simgelediği örneklerle tezin Girişinde ve Etnografya Müzesini konu alan bölümde yer verilmişti. Halkbilim nesnesi de Türkiye’de halkbilim çalışmalarının tarihi boyunca iktidar mücadelesi içinde yer almıştır. Halkbilimi, üniversite ile kurduğu ilişkisinin başladığı 1980’lerden beri kendi bilimsel iktidarını müze yoluyla da inşa etmek için başından beri birtakım girişimlerde bulunmuştur. Ancak bu çaba Gazi Üniversitesi Uygulamalı Türk Halkbilim Müzesi kuruluncaya kadar üniversitelerin halkbilimi bölümlerinde oluşması hedeflenen müzenin simgesel vitrinleriyle sınırlı kalmıştır. Dolayısıyla Gazi Üniversitesi Uygulamalı

Türk Halkbilim Müzesinin açılması fikrine Üniversite Senatosunun olumlu yaklaşması halkbilim disiplinin bilimsel iktidar alanını genişletmesi olarak yorumlanabilir.

Günümüzde, müze ve iktidar, kültürel bellek ve iktidar ilişkisi bağlamında düşünüldüğünde siyasî iktidarın sınırlarının ötesinde bir iktidar kavramıyla karşılaşmak mümkündür. Tez, bu haliyle aslında bilimsel iktidarın da salt üniversite çatısı altında yapılan çalışmalara indirgenemeyeceğini akla getirir. Nitekim aşağıda Gazi Üniversitesi Somut Olmayan Kültürel Miras Müzesinin açılış hikâyesi tamamlandığında üniversitenin müzenin kurulmasında uluslararası anlaşmalar ve küreselleşme gibi başka iktidar aygıtlarının etkisinde kaldığı görülecektir. Müzenin iktidarla kurduğu ilişkiye bu bölümde yeri geldikçe değinileceğini belirterek bundan sonra SOKÜM Müzesini doğuran şartlara müzenin ön hali olan Uygulamalı Türk Halkbilimi Müzesi ile ilgili gelişmeleri izleyerek devam etmek uygun olacaktır.

Uygulamalı Türk Halkbilim Müzesi kültürü özellikle bağlamı dikkate alarak sergilemeyi amaçlamaktadır. Buna karşın, daha önce üzerinde durulan imkânsızlıkların da etkisiyle müzenin adı ile içeriği örtüşmemiştir. Uygulamalı Halkbilimi Müzesinin düşünülen şartlarda ve hedeflenen şekilde hayata geçmesindeki en büyük engeli müzenin kurucu kadrosunda yer alan Öcal Oğuz, “Ulusal Kalıtın Küreselleştirilmesi ve Türk El Sanatları” adlı makalesinde işaret eder. Yazar, bu makalede el sanatlarının etnografya ve uygulamalı halkbilim müzeleri ekseninde sergilenmesini karşılaştırmaktadır. Oğuz’a , Türkiye’de el sanatlarının öncelikle etnografya müzelerinde, halk kültürü sevenlerin hobi alanlarında ve yerli oryantalistlerin şark köşelerinde sergilendiğine dikkat çeker. Oğuz, yazısında etnografya müzesinin sergi anlayışından uzak, uygulama, üretme, gösterim ve bire bir canlandırma gibi özelliklere sahip çağdaş müzeciliğin önemi henüz Türkiye’de kavranamamıştır, diyerek bu müzelerin kurulmasının önündeki en büyük engeli belirtmiştir. Oğuz, ek olarak Türkiye’deki mevcut etnografya müzelerindeki donuk ve primitif sayılabilecek sergi anlayışının yarattığı

olumsuz imgenin müzeciliğin çağdaşlaştırılması çabalarına da ket vurduğunu belirtir. Çünkü yaygın olarak benimsenen bu müzecilik anlayışının dışında örneklerin bulunmaması devlet veya özel sektör kurumlarını bu alanda yatırım yapmaya yöneltmekten uzaklaştırmaktadır. Oğuz, yaşanan bu sürecin sonunu merak eden bir soru sorarak yazısına devam eder:

Kültür Bakanlığı, araştırma kurumları ve meraklıların halktan derlemelerine dayanan bu müzecilik, üretim gibi bir alanla ilgilenmediğinden, halktan derlenecek malzeme kalmadığında ne yapılacağı konusunda bir açılıma sahip değildir. Bu müzecilik, halk üretmeye devam ettikçe derlenen malzemeyi sergilemeye dayanmakla, tanıtım sonrasının bir aşaması olması gereken üretim ve pazarlama gibi konulardan uzakta durmaktadır (Oğuz, 2002: 5).

Oğuz'un bu tespitleri bir anlamda çağdaş müzeciliğin geldiği son noktada temalı sergilerin yaygınlık kazanmasının altında yatan saiklerden biri olarak da değerlendirilebilir. Öte yandan günümüzde Kültür ve Turizm Bakanlığının uygulamalı halkbilimi müzeciliği alanında uygulamada herhangi bir girişimde bulunmasa da bu tür müzelerin açılmasına olumlu yaklaştığı düşünülebilir. Bu düşüncenin gelişmesinde ise Gazi Üniversitesi Türk Halkbilimi Araştırma ve Uygulama Merkezinin, Türk Halkbilimi Bölümünün ve UNESCO'nun SOKÜM Sözleşmesinin katkıları olduğu yadsınamaz.

Gazi Üniversitesi Uygulamalı Türk Halkbilimi Müzesinin sözü edilen zor koşullarda ve imkânsızlıklar içinde çalışmaları sürerken, müzenin kaderini belirleyen evrensel ve yerel düzlemde birtakım gelişmeler yaşanır. Müzenin isminde envanterini sunduğu mekânda bir değişim geçirdiği görülür. Bu değişimi tetikleyici gelişmelerin bir ayağını 17 Ekim 2003 tarihinde 32. UNESCO Genel Kurulunda kabul edilen Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesinin kabulü oluşturmaktadır. Müzede görülen

değişiminin diğer ayağını ise, ulusal ve uluslar arası alanda düzenlenen iki sempozyumun oluşturduğu varsayılabilir. Her ikisi de 2004 yılında düzenlenen sempozyumlardan ilki Gazi Üniversitesi THBMER, Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü ve UNESCO Türkiye Milli Komisyonu ile ortaklaşa 04-06 Mart 2003 tarihinde düzenlenen Somut Olmayan Kültürel Mirasın Müzelenmesi Sempozyumudur. Diğer sempozyum ise, Seul'de kısa adı ICOM olan Dünya Müzeler Konseyi tarafından gerçekleştirilen Müzeler ve Somut Olmayan Miras (Museums and Intangible Heritage) temalı sempozyumdur. Bu iki sempozyumun yaydığı olumlu havadan da cesaret ve güç alarak Uygulamalı Türk Halkbilim Müzesinde bulunan nesneler yeni bir adla yeniden üretilebilecekleri bir başka mekâna taşınır. Yeni adı Gazi Üniversitesi Somut Olmayan Kültürel Miras Müzesi olan müze üniversitenin merkez kütüphanesinin üst katına taşınır. Müze, 23 Eylül 2005 tarihinde ise çalışmalarına başlar.

Müze iç içe geçmiş iki salondan oluşmaktadır. Ziyaretçinin karşılaştığı ilk salon dış salon ya da büyük salon olarak adlandıracağımız salondur. Dış salon sergisi, tematik anlamda birbiriyle ilişkilendirilmeye çalışılan “sabitleşmiş”, “ara zamanlı” ve “yaşayan” kültürü oluşturan yaşam kesitlerinden oluşur. Müzede ilk bölümde evlilik geçiş töreni sergilenmiştir. Evlilik ritüeli verilirken Türk kültüründe yaşam boyunca uygulanan pratiklerin, kutlanan törenlerin de izleyicinin/ziyaretçinin gözünde canlanması sağlanmıştır. Doğum öncesi uygulamalar, doğum sonrası, kırklama, sünnet, askere uğurlama, çeyiz ritüelleri ile temsil edilmiştir.

Geçmişte kullanılan ışık elde etme araçları, ölçü-tartı araçları, tarım ve hayvancılığa ait nesneler vitrin yöntemi ile sunulmuştur. Beslenme ve mutfak kültürüne ait kesitler de bu büyük salondaki sergi içinde önemli bir yer almaktadır. Kapalı ekonomik yapıya sahip bir toplum hayatını sergilemesi bakımından önemli olan mutfak ve beslenme kültürüne ek olarak halk ekonomisini belirleyen üretim, tüketim ve pazarlama biçimleri de sergilenen temalar arasında yer alır. İç salonda ise halk inançları, çocuk oyun ve

oyuncakları, geleneksel Türk tiyatrosu, halk algıları, geleneksel kutlamalar ve Nasrettin Hoca temaları etrafında oluşturulmuş sergiler bulunmaktadır. Temaları genel hatları ile verilen sergilerle müze 2000'i aşkın objenin sahibidir.

Müzede kullanılan özel bir program ile gerek sergideki gerekse arşiv ve depolardaki nesnelerin künye bilgileri saklanmaktadır. Her objenin bilgileri müzecilik ve sergileme kuralları çerçevesinde objeye zarar vermeden nesnenin üzerine etiketlenmektedir. Sergilenen ürünlerin bağışlayan kişilerin adları da dâhil olmak üzere ayrıntılı kimlik bilgilerine yer verilmekte, ses kayıtları ve görsel malzemeleri içeren diğer belgeler müzenin arşivinde bulunmaktadır.

Gazi Üniversitesi SOKÜM Müzesi oldukça önemli bir arşive de sahiptir. Bu arşiv, somut olmayan kültürel miras ögesi olan birçoğu görsel ve işitsel yöntemle zenginleştirilmiş 3000'i aşkın belgeden oluşmaktadır. Bu arşiv belgeleri, nesnelerin temini esnasında Türkiye genelinde yapılan derlemelerin deşifre metinleri, görsel ve işitsel dokümanlarından oluşmaktadır. Bu arşiv aynı zamanda akademik çalışma yapmak isteyen uzmanlar, araştırmacılar ve öğrenciler için kullanıma açılmıştır.

Müze sergi ve arşiv çalışmaları yanı sıra yaptığı akademik nitelikteki yayınlarla da dikkat çekmektedir. Kentler ve İmgeler, Yaşayan Çocuk Oyunları, Yaşayan Geleneksel Kutlamalar, Yaşayan Geleneksel Meslekler, Kentler ve İmgesel Yemekler, Yaşayan Geleneksel Mimari, Yaşayan Taş Kesilme Efsaneleri, Yaşayan İnsan Hazinelele, Geleneksel Tarım Aletleri, KKTC'de 2008 Yılında İmgesel Yemekler, Türkiye'de 2004 Yılında Yaşayan Halk İnançları: Nesneler ve Uygulamalar başlıklarını taşıyan yayınlar müzenin çalışmalarının önemli bir bölümünü oluşturmaktadır.

Somut Olmayan Kültürel Miras Müzesi, sahip olduğu koleksiyon dışında düzenlediği temalı sergilerle de dikkat çekmektedir. SOKÜM Müzesi

geçmişten bugüne düzenlediği temalı etkinlikler şunlardır: 22-28 Mayıs 2007 19. yy Türk Halk Kültürü Fotoğraf Sergisi, 19 Nisan-19 Mayıs 2007 Somut Olmayan Kültürel Miras: Deyimler ve Öyküleri Sergisi, 26-31 Mart 2008 Uygulamalı Halkbilimi: Folklorik Yapma Bebek Sergisi, 26 Kasım-4 Aralık 2008 “Ülgen’den Alkarısı’na Türk Mitolojisini Resmetmek” Sergisi, 5 Mart 2009 Gölge Tiyatrosu Konulu Slayt Sunumu ve Karagöz Gösterisi. Müze sergilerinden her biri ayrı bir araştırma konusuysa da burada sözel belleği temsil eden sergiler üzerinde durulacaktır.

Buraya kadar Gazi Üniversitesi SOKÜM Müzesinin kuruluş öyküsü aydınlatılmaya ve sahip olduğu maddî ve somut olmayan nesnelerinden oluşan koleksiyon tanıtılmaya çalışılmıştır. Ayrıca, müzenin pragmatik yapısının ipuçlarını veren eğitim faaliyetlerine değinilmiştir. Bu noktadan sonra müzenin kültürü özellikle somut olmayan kültürel miras bağlamında sergileme ilkelerine ve yöntemlerine odaklanılacaktır.

3.2.2. Somut Olmayan Kültürel Miras Nasıl Korunmalıdır?

Miras kavramı ve bu mirasın nasıl korunacağı, 21. yüzyılın başlangıcında ciddî bir dönüşüm geçirmiştir ve her geçen zaman ve kazanılan deneyimle bu anlamın biçimi değişmeye devam etmektedir. Miras kavramının bu yaşamsal ve kavramsal dönüşümü, mirasın nasıl korunması gerektiği konusunda projelerin oluşturulmasına neden olmuştur. Mirası koruma ölçütlerinin belirlenmesi geleneğin sürekliliğini sağlama bağlamında da yeni açılımlara neden olmuştur. Bu değişimler SOKÜM Müzesini de etkilemiş ve kuramsal açılımlar uygulamalı halkbilimi çerçevesinde müzede yürürlüğe sokulmaya çalışılmıştır. Burada, öncelikle SOKÜM’ün bir miras olarak korunma aşamalarını müzenin sergi politikaları ile koşut biçimde değerlendirilecektir.

Müzenin sergi politikalarını etkileyen unsurların başında uygulamalı halkbilim kuramları ile UNESCO ve çatısı altında alınan kararlar gelmektedir. Bu nedenle öncelikle UNESCO tarafından alınan koruma kararlarının ertesinde kafalarda beliren “Somut olmayan kültür nasıl korunur?” ve “Somut olmayan kültür mirası, müzede nasıl korunur?” soruları hakkında yürütülen kuramsal tartışmalara değinmek uygun olacaktır.

Somut olmayan kültürel miras kavramını öne çıkaran 2003 sözleşmesine gelmeden önce, 1989 Geleneksel Kültür ve Folklorun Korunması Tavsiye Kararı aslında ele alınan konu itibarıyla önemsenmelidir. Bu Tavsiye Kararında, geleneksel veya popüler kültür olarak değerlendirilen folklor “Kültürel bir topluluğun grup veya bireyler tarafından ifade edilen ve kültürel veya sosyal kimliklerini yansıttığı sürece beklentilerinin ifadesi olarak kabul edilen gelenek temelli yaratımlarının bütünü” olarak tanımlanmıştır. Ayrıca tanımda folklor kalıplarının değerlerinin sözlü olarak, taklit yoluyla veya farklı şekillerde aktarıldığı vurgulanarak, folklor biçimlerinin dil, edebiyat, müzik, dans, oyunlar, mitoloji, ritüeller, gelenekler, el sanatları, mimari ve diğer sanat dallarını içerdiği ifade edilmiştir. (Oğuz, 2009: 148). 1972 sözleşmesinden farklı olarak tavsiye kararında yapılan tanımda “gelenek temelli yaratımların bütünü” ifadesi geçse de kararda somut ve somut olmayan kültürel mirasa bütüncül bir bakışla yaklaşılmadığı ve koruma yönteminin nasıl olması gerektiğinin net bir şekilde ifade edilmediği görülür. Bununla birlikte 1989 Tavsiye kararı, geleneksel ve popüler kültürün kimliğini belirleme, geleneksel ve popüler kültürün muhafazası, geleneksel ve popüler kültürün yaşatılarak korunması, geleneksel ve popüler kültürün yayılması, geleneksel ve popüler kültürün korunması, uluslar arası iş birliği sağlama gibi başlıklar üzerinden kültürel mirasın nasıl korunması gerektiğini açıklar. (Oğuz 2009: 149-151). Tavsiye Kararında somut kültürel mirasın koruma altına alındığı andan itibaren otantikliğini ve özgünlüğünü koruduğu varsayılırken somut olmayan kültürel mirasın yıllar ve insanlar değiştikçe dönüştüğü, yeni biçimler kazandığına vurgu yapılır. Ne var ki tavsiye kararı somut olmayan kültürel miras kavramını derinlemesine ele almamıştır. Somut miras olarak

ele alınan kültürel bir mirası sabit bir biçimde korumak pratik bir yöntemken maddî kültürün etrafına geleneksel kodlarla örülen somut olmayan kültürel mirasın korunması meselesi daha karmaşık bir boyut olarak açılması ve üzerinde derin düşünce üretilmesi gereken bir boyut olarak belirmiştir.

2003 Somut Olmayan Kültürel Miras Sözleşmesinde ise, somut olmayan kültürel miras ile ne kastedildiği daha da derinleştirilerek netleştirilmiştir. Kültürün ikili yapısına karşın birbirine köklü bağlılığı sözleşmede vurgulananlar arasındadır. Sözleşmede, bu kültür parçasının korunmasında kurumlardan önce toplumların, grupların ve hatta bireylerin kendi kültürel dokusuna sahip çıkması, onun korunması ve yeniden üretimine katkı sağlaması üzerinde durulur. Bu anlamda 2003 sözleşmesi de 1989 sözleşmesi gibi somut olmayan kültürün yaşatılarak korunması gerektiğini savlar. Ancak sözleşme metninde somut olmayan mirasın ona sahip olanlarca yaşatılması uygun görülse de küreselleşme ve sosyal değişim süreçleri karşında somut olmayan kültürel mirasın korunması için sürdürülebilirlik kurumlarının çabalarına duyulan gereksinimden söz edilir. 2003 sözleşmesinde somut olmayan kültürü korumada etkili yöntemler üzerinde durulurken her devletin kendi koruma biçimini kendisinin geliştirmesi gerektiği üzerinde durulur. UNESCO'nun yaptığı sözleşmelerin asıl etkisi ise uluslar arası boyutta bir farkındalık yaratarak işaret edilen sorunsal ekseninde ortak bir aklın oluşmasına katkı sağlamasında belirir. Bu bağlamda sözü edilen kültür parçasının nasıl korunması gerektiği ile ilgili oluşan düşüncelere yer vermek gerekir. Somut olmayan kültürel mirasın nasıl korunacağına dair düşünce üreten araştırmacılar arasında Nabuo Ito, Mounir Bouchenaki, Tongyun YIN gibi araştırmacıları sıralamak mümkündür. Nabuo Ito, "Intangible Cultural Heritage Involved In Tangible Cultural Heritage" başlıklı yazısında bütüncül bir korumanın nasıl olması gerektiği üzerinde akıl yürütür. Mounir Bouchenaki de, "The Interdependency Of The Tangible An Intangible Cultural Heritage" başlıklı makalesinde, somut kültürel miras örnekleri olan anıtların, tarihi şehirlerin veya kültürel alanların kolay kataloglama, restorasyon ve muhafaza etme yöntemlerini içerdiğini ifade

eder. Tongyun YIN ise, “Museum and The Safeguarding of Intangible Cultural Heritage” adlı makalesinde, somut olmayan kültürel mirasın kendi içinde ikiye ayrıldığını ve ilkinin sosyal ve doğal bağlamlar içinde yaşayan pratikler olduğunu ifade eder. Her üç araştırmacının ortak çabaları somut olmayan kültürel mirasın korunma biçimlerini ve koruma politikalarını sistematize ederek, tartışmaya yeni boyutlar kazandırmak olarak değerlendirilmelidir. Henüz erken bir döneminde olan koruma politikalarının olgunlaşmaları içinse, ivedilikle uygulamaya geçilmesi zorunluluğu göz önünde tutulmalıdır.

Nabuo Ito’nun “Intangible Cultural Heritage Involved In Tangible Cultural Heritage” başlıklı yazısında üzerinde ısrarla durduğu nokta olan bütüncül yaklaşım, anlayışını bir örnekle açıklar. Yazar, din olmasaydı dinî bir mimarîden söz etmenin de mümkün olmayacağını belirtir. Ito, Japonya’daki geleneksel ahşap mimarinin oluşum, temel planı, ölçme ünitesi, doğru açığa karar verme süreçlerinin ve marangozların yaptıkları işlerin somut olmasına rağmen ustalık gerektirdiği ve geleneksel olarak sürdürüldüğü için somut olmayan kültürel miras olarak değerlendirilebileceğini bu örneklerden de hareketle somut ve somut olmayan kültürün birbirinden ayrılamayacağını ifade eder (Ito, 2009: 2-3). Ona göre somut olmayan kültürel mirası somut kültürel mirastan ayrı düşünmek eksik bir koruma yaklaşımıdır. Çünkü koruma kavramına tek katmanlı yaklaşmak nesnelerin içlerini boşaltmakla eşdeğerdir ve bu yolla yapılacak her türlü koruma nesneyi cansız bir anıt biçimine dönüştürecektir. İçi boşalan nesne izleyicisiyle ilişki kuramayacak, dahası nesne ile ilişkisini yitirmiş ziyaretçi onu gelecek kuşaklara aktarma hevesini yitirecektir. Bu nedenle somut ve somut olmayan kültürel mirasın bir arada korunması tartışmaları bütüncül bir bakış kazanmak zorunda kalmıştır denilebilir.

Mounir Bouchenaki de “The Interdependency Of The Tangible An Intangible Cultural Heritage” başlıklı makalesinde, somut olmayan kültürel mirasın kataloglama ve muhafaza edilme süreçlerine dikkat çeker.

Bouchenaki'ye göre her biri farklı koruma yaklaşımları gerektirmekle birlikte, somut kültürel mirasla bütünleşebilecek anıtlar, tarihi şehirler veya kültürel alanlar çok daha kolay korunabilir, kataloglanabilir, restore edilebilir ve muhafaza edilebilir. Bouchenaki somut olmayan kültürel mirasın her bir alanının incelikli ve farklı koruma yaklaşımlarıyla ele alınması gerekliliğinden söz ederken bir anlamda da somut olmayan kültürel mirasın kırılganlığına, doğallığına ve savunmasız oluşuna gönderme yapar. Yazara göre somut olmayan kültürel miras çok çabuk değişebilir, hassas denge ve dinamiklere sahiptir ve oldukça savunmasızdır. Sosyal ve çevresel koşullara bağımlı olan somut olmayan kültürel mirasın yaşayabilmesi için farklı dinamiklere ihtiyaç duyulmaktadır. Bu mirasın yaratıcıları yaşadıkları çevrenin koşullarına göre çok çabuk biçim değiştirebildiklerinden bu mirasa bağımlı değillerdir. Bunun yanında somut kültürel miras ise daha uzun yaşayan üretimlerden oluşur. Bu nedenle de, yasal ve idari önlemler, kültürel mirasın materyallerini korumaya alış biçimleri belirli sistemlerin bilgisini, değerini ve özel sosyal kültürel bağlamı korumak için uygun olmalıdır (Bouchenaki, 2009: 4).

Bunun yanı sıra Bouchenaki makalesinde somut ve somut olmayan kültürel mirasın birlikte korunması konusunda üç farklı boyutta yöntem önerir. Burada bizim açımızdan önemli olan önerisi ağırlıklı olarak ikinci önerisidir. Yazar, somut olmayan kültürel mirasın sözlü formları arşivler, envanterler, müzeler, audio veya filmler yoluyla kayıt altına alındığında somut özellik kazanabileceğini vurgular (Bouchenaki, 2009:5). Bu noktada müzelerin somut olmayan kültürel mirası koruma bağlamında mekânsal önemi aşan boyutları olduğu göze çarpar. Müze bu yaklaşımlarla birlikte, farklı bir algı boyutuna taşınarak somut olmayan kültürel mirasın yeni bağlamı olarak ön plana çıkartılır. Ne var ki yazar her ne kadar müzeyi somut olmayan kültürel mirasın yeni bağlamı olarak kullanılabilir bulsa da bazı açılardan da bu düşünceye eleştirel yaklaşmaktadır. Yazar bu yaklaşımı, somut olmayan kültürel miras dokümanlarını dondurmaktan ibaret görür ve bu durumun korumanın yalnızca bir boyutu olduğunun altını çizer (Bouchenaki, 2009:5).

Bu konuya dikkat çeken bir başka araştırmacı da Tongyun Yin'dir. Yin, "Museum and The Safeguarding of Intangible Cultural Heritage" adlı makalesinde somut olmayan kültürel mirasın kendi içindeki bölümlerden ilkinin sosyal ve doğal bağlamlar içinde yaşayan pratikler olduğunu ifade eder. Tarihî gelişme ve sosyal değişikliklerin bu tarz somut olmayan mirası büsbütün yok edeceğini söyler. Yin, sosyal değişime örnek olarak Çin'in yedi telli kanun ile çalınan Qukin Sanatı'nı gösterir. Diğer taraftan somut olmayan kültürel miras, doğal ve sosyal bağlam içerisinde hâlâ yaşayan ve uygulanan pratikleri içerir. Bu tip somut olmayan kültürel miras, kültürel toplulukların yaşamının kendi kimliğinin parçası ve hâlâ canlı olarak yaşayan kültürünün folklor formlarının ve geleneksel kültürünün çağdaş ve geleneksel algısıdır. Bununla birlikte Yin, somut olmayan kültürel mirasın müzelenebilmesi için ilk olarak müze ve güncel müze üzerinde etraflıca düşünmek gerektiğini ifade eder. Ayrıca, etik kodlar, koleksiyonların yönetim politikası gibi müzelerin profesyonel standartları ve müze çalışmalarının yeni bakış açılarının yanında somut olmayan kültürel mirasın ve bazı kültürel toplulukların özel alanlarının korunmasında da evrensel yaklaşımlarla denge sağlanmalıdır (Yin, 2009: 3). Son olarak somut olmayan kültürel mirası korumak için en etkili strateji, çağdaş dünya ve geçmiş arasında ilişki kuracak yeni kültürel ifadeler için somut olmayan kültürel miras formlarının sıçrama tahtası olarak kullanılmasını içerecektir (Yin, 2009: 4).

Wim van Zanten de somut olmayan kültürel miras ve bağlam konusuyla yakından ilgilenmiş araştırmacılardan biridir. Zanten, "Towards A Programme For Safeguarding Living Culture: Using The Power of Creativity" başlıklı makalesinde, Batı Java'da yaşayan Baduy adı verilen bir grubun geleneksel müziklerini somut olmayan kültürel mirasın değişimine örnek olarak gösterir. Baduy'ların müzikleri dinî sistem, tarımsal döngüler ve hasat mevsimiyle bağlantılıdır. Ancak küçük bir alanda yaşayan bu grubun yine de modernizmden ve küreselleşmenin etkilerinden kaçamadığını belirten yazar, kentteki eğlencelerde bu müziğin kullanıldığını belirtir. Yazara göre bu durum müzikal seslerin bütünlüklü yapısının bozulmasıdır. Çünkü bu yolla tekrar

edilen müzik Baduy'lerin ritüellerinden ayrılmıştır ve bir anlamda da içeri boşaltılmıştır. Yazar, buradan hareketle somut ve somut olmayan kültürel mirasın birbiriyle ayrılamaz olduğunu ancak bu bağlantıya karşın somut olmayan kültürel mirası korumada yapılan heykelleri, sit alanlarını koruma yöntemi için kullanılan yöntemlerin kullanılamayacağını ifade eder (Zanten, 2009: 3).

Müze ve somut olmayan kültürel miras ilişkisi Gazi Üniversitesi THBMER tarafından düzenlenen sempozyum ve çalıştaylarda da tartışılmıştır. Bu ortamlarda pek çok araştırmacı müze ve somut olmayan kültürel miras ilişkisini incelemiştir. Bu araştırmacılardan biri de Nebi Özdemir'dir. Yazar, "Eğlence Müze İlişkisi ve Türk Eğlence Geleneği Araştırma-Uygulama Merkezi" adlı makalesinde çağdaş müzeciliğin klasik müzecilikten farklı olarak seçkin tavrından uzaklaştığını verdiği örneklerle açıklarken eğlence kültürü ile müze ilişkisi bağlamında kurulmasını ön gördüğü Türk Eğlence Müzesinin işleyişi sırasında sözel bellekten yararlanılabileceğini anlatır. Özdemir'e göre, eğlencenin doğası somut ve somut olmayan kültürel mirası, belleği birlikte korumak için uygun bir zemindir. Çünkü eğlence, sözlü edebiyat (destan, mani, tekerleme, masal, şaşırtmaca, fıkra, efsane, halk hikayesi vb), yiyecek ve içecekler, müzik (halk müziği, rock, jazz, arabesk vb), dans (geleneksel ve modern dans türleri), tiyatro (halk tiyatrosu, klasik tiyatro vb) gibi farklı türden kültürel yaratıların karmaşık bir bileşkesidir. Yazar bu bağlamda eğlence kültürünün müze mekânında sunulabilmesi için disiplinler arası çalışmanın öneminden söz eder ve bu kültürün geleceğe bu yolla aktarılabileceğini vurgular (Özdemir, 2004: 152-169).

Sözel belleğin müzelerde korunması ile ilgili düşünce üreten araştırmacılardan bir diğeri ise, Metin Ekici'dir. Yazara göre, "Somut Olmayan Kültürel Miras Neden ve Nasıl Korunmalı ve Nasıl Müzelenmeli, Sorunlar, Çözümler ve Ülkelerden Örnekler" adlı yazısında kültürel mirasın yaratıldığı bağlamın, sosyal ve ekonomik yapıların nasıl korunacağını önemli bir sorun

olduğuna dikkat çeker. Çünkü somut olmayan kültürel miras kapsamındaki yaratmaların çoğunun kırsal kesimdeki bağlamlarda sosyo-ekonomik yapılara bağlı olarak oluşturulduğunu ancak bu yapıların hızla değiştiğini söyler. Bu nedenle ağdaş halk tanımlarından hareketle halkın hem köyde hem kentte bulunduğunu kabul ederek, gelenek kavramının kendi içinde değişip geliştiğini buna bağlı olarak geleneksel bağlamların dondurulmuş olmasını sağlamak yerine kent ortamında yeni bağlamlar, yani somut olmayan kültürel mirasın kendini sürdürülebilir kılacağı yeni icra yerleri oluşturulması gerekir. Ekici'ye göre bunun sonucunda hem kentlileşme olgusuna destek hem de somut olmayan kültürel mirasın yaşatılmasına yol bulunacaktır. Bu noktada ortaya çıkan tek sorun ise, halk bilgisi ürünlerinin doğasına müdahale edilip, edilmemesi ve bunun sonucunda oluşacak ürünlerinin ne kadar halk bilgisi urunu sayılacağı sorunu olduğunu sorgular (Ekici, 2004: 63).

Sözel belleğin müzelenmesi üzerinde duran diğer bir araştırmacı ise, Evrim ler znel'dir. Yazar, “ ‘Söz’ Artık Müzede: Kültürel Bellek, Küreselleşme ve Eğitim Bağlamında Sözlü Kültürün Korunması ve Duyarlılık Geliştirilmesi zerine” adlı yazısında gelenek aktarımının eğitim yükümlüğünün müzeler aracılığı ile nasıl gerçekleşeceği üzerinde durur. Özünel, sözlü kültürün restorasyonunda, yeniden üretiminde ve aktarılacak geleneğe dönüşmesinde mzelemenin önemine değinir. Sözlü kültürün performans dayalı türler olduğunu hatırlatan yazar, bu türlerin performans dayanan özelliklerine içkin bir başka ynn de bu ürünlerin spontan olmalarından kaynaklandığının altını çizer. Bu bağlamda söz müzeye arşivleme mantığıyla konulduğunda işlevini yitirecektir. Zamanın bir noktasında dondurulmuş, toplumsal gerçeklikten ve sürekliliğinden uzaklaştırılmış olacaktır. Bu nedenle yazar, sözlü kültürün değişken ve dnşken yapısı göz önüne alınarak, bu ürünleri müzelerde dondurmak yerine yaşatılmalarının uygun olacağına değinir. Bu müzelerde performans odalarının bulunması gerektiğini anlatır. Özünel, bu odalarda bulunması gerekenlere örnekler verir. Buna göre bu odaların biri masal odası olarak düzenlenmelidir. Odada gerçek bir masalcı bulunmalıdır. Diğer bir öneri

olarak okullarda ufak çaplı kültür müzeleri oluşturulmalıdır. Bu çerçevede öğrenciler sadece masal dinlemeye değil masal anlatmaya da özendirilmesi kültürel sürdürülebilirliğin sağlanması için gereklidir. Bu anlamda somut olmayan kültürel miras olgusuna karşı duyarlılık eğitim kurumlarının işbirliği ile sağlanmış olacaktır (Özünel, 2004: 84-89).

Görüldüğü gibi somut olmayan kültürel mirasın müzede sergilenmesi meselesi gerek ulusal gerekse uluslar arası pek çok platformda farklı disiplinlerden araştırmacıların bakış açılarıyla irdelenmiş ve yukarıda sözü edilen tespitler dile getirilmiştir. Somut olmayan kültürel mirasın müzelenmesi meselesi aslında, 20-23 Ekim 2004 yılında UNESCO tarafından Japonya'nın Nara Kentinde Yapılan "Yamato Declaration On Integrated Approaches For Safeguarding Tangible And Intangible Cultural Heritage" başlıklı deklarasyon metninde 1989'da Geleneksel Kültür ve Folklorun Korunması Tavsiye Kararı, İnsanlığın Sözlü ve Somut Olmayan Baş Yapıtları İlan Programı, Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmeleri göz önüne alarak, somut olmayan kültürel mirası korumanın somut kültürel mirası korumak kadar önemli olduğu ifade edilmesinden beri farklı yönleriyle tartışıl gelmiş bir konudur.

3.2.3. Somut Olmayan Kültürel Mirasın Müzede Sunumu

SOKÜM Müzesinin en önemli özelliği, sözleşmede geçen daha önce belirtilen beş maddeyi kapsayacak bir bütünlük oluşturmaktır. Dolayısıyla müzenin amacı izleyicinin zihninde kültürün somut olmayan tarafı ile ilgili algı oluşturmak ve merak uyandırmaktır. SOKÜM Müzesi bu merkezde bağlamı dikkate alan bir temsil biçimi benimsemiştir. Amaç sadece nesneleri sergilemek değil, nesnelerin doğduğu, yaşadığı bağlamı ait olduğu kültürü de tespit etmek, koruma altına almak ve sergilemektir. Müzede bağlamı kurgulamada iki yönetime başvurulur. Müzede üç boyutlu canlandırmaların

(otantifikasyonlar) kullanılması ilk yöntem olarak değerlendirilebilir. İkinci yöntem ise sözün nesne olarak kabul edilip sergilenmesinde kendini gösterir. Somut olmayan kültürel mirası koruma ve sergileme endişesini gidermede kullanılan bu iki yöntemi müzeden verilecek örneklerle somutlamak doğru olacaktır. Böylelikle tezin odaklandığı sözel belleğin müzede nasıl sergilendiği üzerine de yorumlar yapmak mümkün olacaktır.

Müzenin kültürel yaşamdan sunduğu kesitler arasında yer alan birçok gelenek, üç boyutlu sergilemelerden yardım alınarak verilmiştir. Bağlamın kurgulanmasında günümüz müzelerinde sıkça kullanılan bu yöntem çoğu etnografya müzesinde de kullanılmaktadır. Mizansen yaratılırken döneme ait orijinal eşyalar ve cansız modeller aracılığı ile insan unsuru birlikte kullanılır. Donmuş bir sahne olarak da kabul edilebilecek bu üç boyutlu sergileme kültürel nesnelerin geçmişteki bir anda sabit hâle geldiklerini de işaret eder niteliktedir. SOKÜM Müzesi izleyicinin/ziyaretçinin donmuş olan bu geçmiş bağlam ile bugün arasında ilişki kurmasını ve hatta kültürün sürekliliğini anlamasını sergilemede sözlü kültür ürünlerini kullanarak sağlamıştır. Örneğe 'köstek' objesi, 'köstek olmak'; 'tıkır' 'işler tıkırında', 'hoşaf taşı', 'hoşafın yağı kesilmek' deyimini hatırlatmak üzere araçsallaştırılmıştır.

Ancak burada dikkat çeken nokta, bu deyimlerden pek çoğunun anlamının halk arasında bilinmesine rağmen deyimlerde geçen nesnelerin hafızalardan silinmiş olmasıdır. "İşler tıkırında" ya da "köstek olmak" deyimini sık sık kullanan halk bu deyimlerin içinde geçen maddî kültüre ait nesnelerin bilgisinden yoksundur. Geleneksel sözü hatırlatmak üzere araçsallaştırılan nesne amaçlananın yanı sıra bir zamanlar gündelik hayatın bir parçası olan göstereni tanıtmakta ve anlamlı kılmaktadır. Söz ile maddî kültür unsurunun kalıcılığını karşılaştırmayı düşündüren bu sergileme bir bakıma kültürü bütünsel bir yaklaşımla sunmanın gösterileni aktarmadaki başarısını gözler önüne sermektedir.

Somut Olmayan Kültürel Miras Müzesi envanterini oluşturan etnografik değerde sahip olduğu 2000'in üzerinde somut objenin varlığından söz edilmişti. Bunun yanı sıra müzenin, somut olmayan kültürel miras ögesi olan birçoğu görsel ve işitsel yöntemle zenginleştirilmiş 3000'i aşkın belgeden oluşan bir koleksiyonunun daha olduğu ifade edilmişti. 3000'in üzerinde bir somut olmayan kültürel miras nesnesine de sahiptir. Müze sahip olduğu bu envanteri izleyicisine/ziyaretçisine sunarken daha önce de söz edildiği gibi bağlamsal sergilemeleri temel alır. Somut olmayan kültürel miras içinde önemli bir yeri bulunan sözel bellek ise müzede yazıya aktarılmış bir metin ve insan unsuru aracılığıyla verilir.

Müzede somut olmayan kültürel miras, bağlamsal vurguyla tasarlanmış olsa da kültürel bütünlük içinde müze aslında parçalanmış nesneler toplamıdır. Parçalanmış nesnelerden yeni hikâyelerin inşa edilmesinde ise izleyicinin/ziyaretçinin deneyimleri, birikimleri etkilidir. Müzede nesneye dönüşen sözel bellek ya da sözlü kültür unsuru bir anlamda müzenin nesneyi gösterme biçimlerinden biri olmuştur. Görme biçimini de etkileyecek olan bu yöntemle nesnenin biçimsel, duygusal, anlamsal, duygusal anlam yaratma potansiyeli arttırılmıştır. Zira, müzede nesneleşen söz, tıpkı etiket gibi ister formel ister tematik içerikli olsun nesnenin yorumunu yapabilmek için izleyicilere/ziyaretçilere yeni bir pencere açar niteliktedir.

SOKÜM Müzesinde somut olmayan kültürü sunmada araçsallaştırılan sözün nesneye dönüşmesine verilecek sayısız örnek bulunmaktadır. Örnekte, bir dönemin aydınlanma araçları sergilenirken sözün yazı yoluyla nesneleştirildiği görülür. "Lamba da şişesiz yanmaz mı?/ Cicim bana yar bulunmaz mı?/Ben bu dertten ölürsem/ Bana da acıyan olmaz mı?" dizeleri bir mani dörtlüğü olarak aydınlatma araçlarının sunulduğu vitrinde yer alır. Bir başka sözel bellek unsurunu müze sergilerinden biri olan hamam temsilinde buluruz: "Kahve Yemen'den gelir,/ Bülbul çemenden gelir,/ Yâri güzel olanlar/ Her gün hamamdan gelir" Tarım ve hayvancılık geleneklerinin üç boyutlu canlandırma yoluyla anlatıldığı sergilemede ise kullanılan sözel bellek

parçası bir bilmece metnidir: Dağdan gelir dak gibi/ Elleri budak gibi/ Eğilir su içer/ Bağırır oğlak gibi. Aynı seksiyonda bir atasözü sözel belleğin temsilciliğini yapar: Dügün el ilen harman yel ilen olur.

Somut Olmayan Kültürel Miras Müzesinin sürekli sergilerinin yanı sıra düzenlemiş olduğu temalı sergilerin pek çoğu da sözel belleğin müze mekânında temsilini mümkün kılmıştır. Müzenin 19 Nisan-19 Mayıs 2007 tarihleri arasında düzenlediği Somut Olmayan Kültürel Miras: Deyimler ve Öyküleri Sergisi bu bağlamda incelenmeye değerdir. Sergide çoğu günümüzde kullanılan deyimlerin unutulmuş hikâyelerine odaklanılmıştır. Hikâyesi unutulmuş kalıp ifadelerden biri “gökten zembille inmek” deyimidir. Deyim sergisinde bir müze nesnesine dönüştürülen deyimler, müzenin koleksiyonu içinde yer alan maddî kültür varlıkları sayesinde müze mekânına taşınmıştır. Gökten zembille inmek deyimini müze mekânına taşıyan nesne ise bu bağlamda “zembil”dir. Zembil de tıpkı tıkr ya da köstek gibi özellikle müzenin de hedef kitlesini oluşturan yeni yetişen kuşak tarafından tanınmayan bir kültür nesnesidir. Nesnenin deyimle özdeşleşmiş yapısını ortaya koyan bu sergileme deyimini öykü boyutunun hatırlanması için de bir fırsat yaratmıştır. Öykünün izleyiciye/ziyaretçiye aktarılmasında müze, rehberlik sisteminden faydalanır. Gazi Üniversitesi Türk Halkbilimi Bölümü yüksek lisans programına devam eden öğrenciler, aynı zamanda bölümlerinin uygulama merkezi olan bu müzede izleyiciler/ziyaretçiler için rehberlik hizmeti çalışmalarını da yürütmektedir. Sözü edilen sergide de öğrenciler, “gökten zembille inmek” deyimini müze nesnesi olan zembil üzerinden izleyicilere/ziyaretçilere aktarmıştır. Maddî kültür unsuru olarak zembilin de somut olmayan kültürel mirasın bir parçası olarak “gökten zembille inmek” deyiminin de anlamsal katmanlarından biri olarak öykü, müzede çalışan öğrenciler tarafından şifahî yolla izleyicilere/ziyaretçilere aktarılmıştır.

Deyim sergisinde yer alan nesnelerden biri de “dönme dolap”tır. Dönme dolap “dolap çevirmek” deyimini temsil için müze nesnesi haline

getirilmiştir. Sergi için özel yaptırılan bu nesne “dolap çevirmek” deyimini yaratan kültürel şartları, bağlamı somutlaştırmak için kullanılmıştır. Rehber aracılığı ile aktarılan deyimın etiyolojik öyküsü deyimini doğuran sosyo-kültürel şartlar hakkında izleyicinin/ziyaretçinin bilgilenmesini sağlamıştır.

SOKÜM Müzesi sadece ata yadigârlarının teşhirine ve korunmasına odaklanan bir müze olmadığını özellikle açtığı sergilerle ve uygulamalı halkbilim alanındaki gelişmeleri müzede sergi nesnesine dönüştürmesiyle göstermektedir. Müze, kültürel belleğe ait objeleri sergilemenin yanı sıra adımlarını geçmişten aldıkları güçle bugüne ve geleceğe atan sanatçılara ve onların eserlerine de yer vermektedir. Bu bağlamda SOKÜM Müzesinde önemsenen sadece geçmiş nümayişleri ve geçmişin himaye edilmesi değildir. Müzenin elindeki malzemeyi dondurucuda olduğu gibi saklamak yerine onun geleneğin bir halkası olması için mücadele ettiği fark edilmektedir. Bu bağlamda geleneğin devamına katkı sunan SOKÜM Müzesinde kültür ve sanatın yaşayan tarafını görme fırsatı da buluruz. Şimdi müzenin çağdaş sanatçıların geleneğin sürdürülebilirliğine sundukları katkıyı değerlendiren yapısı üzerinde durmak yerinde olacaktır.

Gazi Üniversitesi SOKÜM Müzesinin 2008 yılında gerçekleştirdiği “Ülgen’den Alkarısı’na Türk Mitolojisini Resmetmek” sergisiyle Türk mitolojisinin pek çok kahramanı iki boyutlu bir temsille izleyici/ziyaretçi ile müze mekânında buluşmuştur. Nuray Yakaryılmaz’ın Türk mitolojik metinlerinden aldığı ilhamla oluşturmuş olduğu tablolar SOKÜM Müzesinde sergilenmiştir. Tabloların izleyiciye/ziyaretçiye sunumunda eserin fiziksel ve teknik özellikleri yerine resmin yaratılmasında esinlenen mitolojik metinlerden hareketle tablonun konusunu açıklayan etiketler düzenlenmiştir. Bu anlamda etiketin, SOKÜM Müzesinin benimsediği müzecilik anlayışını ve müzenin ilgi alanlarını özetleyen bir araca dönüştürüldüğü anlaşılmaktadır. Bu yaklaşım, müzenin benimsediği felsefe ile örtüşmektedir. Nesneyi somut olmayan kültürün bütün öğeleriyle sarmalayarak sunmak isteyen SOKÜM Müzesi izleyicisini/ziyaretçisini “Ülgen’den Alkarısı’na Türk Mitolojisini

Resmetmek” sergisiyle sözel belleğin mitik metinlerde kalan öyküleriyle tanıştırmayı hedefler. Etiketler bu anlamda izleyicinin/ziyaretçinin ilgisini çekecek kısalıkta ve içerikte hazırlanmıştır. Örnekse, Türk mitolojik kahramanlarından biri olan Ak Ana’yı anlatan resim için “Sonsuz sulardan çıkıp Ülgen’e yaratma emrini veren ve tekrar sulara dönen Tanrıça Ak Ana’dır. Türk mitolojik görüşlerine göre Ak Ana boynuzlu olarak betimlenir.” ifadelerini barındıran bir etiket hazırlanmıştır. Türk mitolojisinde güzellik tanrıçası olarak geçen Ayızıt için hazırlanan etikette ise şu bilgiler yer alır: “Ayızıt bir güzellik tanrıçasıdır ve yaratıcı kadın demektir. Bu anlamda Sümer ve Yunan mitlerinde İştar ve Afrodit’e benzer. Başında ak gökten ak bir kalpak, çıplak omuzlarında ak gökten bir atkı, baldırına kadar siyah bir çizme ile tarif edilir.” Etikette verilen bilgiler izleyicinin/ziyaretçinin mitolojiler arası kıyaslama yapmasını gerekli kılmıştır. İştar ve Afrodit Ayızıt’ın anlaşılabilirlik derecesini arttırmak için kullanılmıştır. Bunun yanı sıra bu metinle izleyici/ziyaretçi Türk kültüründe de güzellik tanrıçası olduğuna ikna edilmiştir.

Sergide yer alan resimlerden bazıları da Türk kültürel sürekliliğinde kahramanların dönüşümünü anlatmak için seçilmiştir. Ak sakallı kocadan ak boz atlı Hızır’a dönüşen mitolojik kahramanın İslâm öncesi kökleri ve İslâm sonrası aldığı yeni görünüm resmin adı ile etiketinde verilen bilgilerin çelişik ifadelerinden yararlanılarak verilmek istenmiştir. Tablonun adı Ak Sakallı Ay Hoca Hızır’dır. Etikette ise: “Mitlerde kayın ağacından inip, insanlara yardım eden ve çocuklara ad veren gök sakallı veya ak sakallı ihtiyarlar görülür. Ak sakallı yaşlılara, akboz tanıtmaları da eklenir. Elinde hayvan başlı, çevgen denen bir asa tutar.” bilgisi yer alır.

Nuray Yakaryılmaz’ın eserleri Türk sözel belleğinin görselleştirilmesi bağlamında da değerlendirilmelidir. Ne var ki Roth’un ileri sürdüğü gibi insan zihni kendisine gönderilen tüm duyumsal bilişte anlam aramaya programlıdır (Roth, 2006: 91). Roth’un sözünü ettiği anlam aramaya eğimli olan zihnimiz kendisine gelen iletiyi anlamsız bulduğunda iletişim doğrudan engellenmiş olmaktadır. Bu bağlamda iletişim önceden bildiklerimizin yavanlığı ve

zenginliği ekseninde değer kazanmaktadır. Müzede müze nesnesi ile kaliteli bir iletişimin kurulabilmesi için izleyicinin/ziyaretçinin neyi algıladığından çok neyi bildiği önemli hâle gelmektedir. Daha önce Mevlâna Müzesi bahsinde de müzenin izleyici/ziyaretçi ve nesne arasında bir iletişim kurabilmek, nesneyi ziyaretçinin zihninde anlaşılır kılmak yani aradaki mesafeyi kapatmak için mücadele mekanizmaları geliştirdiğinden söz edilmişti. Uzmanlık alanlarına ve sahip oldukları koleksiyonlara göre müzelerin geliştirdikleri mücadele yöntemlerinin birbirinden farklılık göstereceği belirtilmişti. SOKÜM Müzesinde nesne ile izleyici arasındaki iletişimi kolaylaştırmada ve iletişimin kalitesini arttırmada üç boyutlu sergileme, sözel belleğin yazı ve insan unsuru ile temsili, izahlı rehberlik ve etiket yöntemlerini kullandığı görülmektedir.

Sonuç olarak SOKÜM Müzesi sürekli ve süreli sergileriyle bir bütün olarak değerlendirildiğinde müzenin sergileme politiği ile kültüre bütüncül yaklaşımla bakılmasını öngören bir paradigmaya sahip olduğu görülür. Bu bağlamda SOKÜM Müzesinde nesnenin tekliğine, biricikliğine vurgu yapılmaz. Bundan ziyade nesne, kendisini var eden kültürel ortamın bir parçası olduğu için müze nesnesi olmaya hak kazanmıştır.

3.3. YAŞAYAN MÜZE VE GELENEKSELİN TEMSİLİ MEKÂNDAN SUNUMU

Müze, nesneyi âdeta aktörleştiren bir bağlamdır. Müzeler bu oyuncularını kullanan film platoları gibidir. Dolayısıyla müzeler bu işlevini yerine getirirken nesnenin kültürel belleği, bağlamı ve daha derin anlamları konusunda da düşünce üretmek zorundadırlar. Bu yaklaşım söz konusu nesneleri ele alış ve sergileyiş biçimlerinde de açıkça görülebilir. Elbette müze için üretilen tüm strateji ve politikalar tarihî süreçte değişen fikir akımlarından bağımsız gelişmemiştir. Konuyu bu bölümde üzerinde duracağımız Yaşayan Müze özelinde halk kültürü müzeleri bağlamında düşünmek doğru olacaktır. Bu müzelerin kurulduğu dönemin düşünce iklimi

ve şartlarının izlerini bu türden müzelere verilen isimlerin çeşitliğinde bulabiliriz. Zira, halk kültürü müzeleri için etnografya, etnoloji, folk, folklor müzesi, eco, econo, bölgesel (lokal), yaşayan (living) müze, popüler sanat müzesi, halk yaşamı (folklife), açık hava müzesi (open air museum) terimlerinin kullanıldığı bilinmektedir. Birinci dereceden akraba olan bu müzeler içinde bulundukları dönemin hâkim paradigmasından, bilimsel bakışından etkilenmiştir.

Bu bölümde Yaşayan Müzenin nesneleri ele alış ve sergileyiş biçimlerinde etkilendiği müze kuramları ve bu doğrultuda yürüttüğü çalışmalar sözel bellek ve sürdürülebilirlik kavramları üzerinden dolayımınarak irdelenecektir. Yaşayan Müzenin uzmanlaştığı konu ekseninde müze bilim ve halk biliminde bağlamı dikkate alan kuramlara odaklanılacaktır. Bununla birlikte asıl konuya geçmeden önce müzelerin bağlamla kurduğu ilişkiyi temel alan kuramsal yaklaşımlara değinmek yerinde olacaktır. Müzeye karşı geliştirilen eleştirel yorumların özünde sanat eserinin bağlamından kopartılması ve eserin yaratıcısından yalıtılması endişesi vardır. Güzel sanatlar alanında kendi özgün mekânlarından ve zamanlarından yalıtılan, hayatlarından koparılan birtakım nesnelerin müzede sanata ve tarihe dönüşmesi sorunsalı müzeye muhalefeti doğuranlardan da biridir. Daniel Sherman, Quatremère'nin sanat eserlerinin ait oldukları tarihsel mirastan ve kültürel çevreden sökülüp alınmalarını meşru görmediğini nakleder. Ona göre sanatın özgün bağlamından yalıtılması, hem kendi tarihini, hem de vatanının tarihini keşfetmeyi engeller. Böylece, sanat sahici anlamını, amacını yitirir (Aktaran Artun, 2006b: 230-231). Nesne ve müze arasındaki ilişkiyi sorgulayan araştırmacıların zihninde müzenin eser ve sanatçı arasındaki ilişkiyi görmezden gelen tavrına yöneltilen eleştiriler de vardır.

Etnografya müzelerinin erken döneminde de müzeye yerleştirilen aktörlerin bağlamsal kaygılardan tamamen uzak bir yaklaşımı benimsedikleri görülür. Eserlerin onları üretenlerce taşıdığı anlamlar müzede dikkate alınmaz. Folklorun metin merkezli anlayışının geçer akçe olduğu bu

dönemde halk müzeleri de nesneleri bağlamlarından yalıtarak sergilemiştir. 19. yüzyıl başında kurulmaya başlayan etnografya müzelerinde dikkati çeken ilk şey bu tür müzelerde Avrupa'nın kendi etnografik değerlerindense sömürgelerinkine ağırlık vermesidir. Bu bilinçli tavrın beslendiği, geliştirildiği ideolojik bir arka plandan söz edilebilir.¹ Bu çerçevede etnografik eserler ilkel, vahşi, yerli ve nihayetinde ötekini ve dolayısıyla insanlık gelişiminin daha erken bir evresini temsil etmektedir. Nitekim Antropoloji Sözlüğü'nde bu erken devirde sömürgelerden anavatana getirilen eserlerin doğa tarihi müzelerinin bir kenarında sergilendiği bilgisine rastlarız. Burada verilen bilgiye göre, öteki toplumların eserleri kültür alanında değil doğa alanına yerleştirilir. Bu bilinçli sergileme ile uygarlık ve ilkelik ayrımı vurgulanmış olur (Emiroğlu, 2003: 620).

Bir zamanlar yaşamın bir parçası olan müze nesneleri müzeyle kurdukları ilişki ekseninde müzenin aktörlerine dönüştürülürken müzeler, aydınlanmanın ve modernizmin benimsediği ilkelerce nesneleri bilimselleştirmeye çalışır. Daha çok gündelik yaşam değerleri olan ve anlatsal bilgi niteliği taşıyan kültür nesnelerine müzenin akademik dünyası içinde uygun bir yer verilir. Amaç, geleneksel olanı bilimsel bilgiye dönüştürmek ya da Lyotard'ın ifadesi ile "meta anlatımlı" kılmaktır. Nesne odaklı sergilemelerde genellikle müzenin kullandığı anlatım yöntemi, düz anlatımdır.

Kültürün bütünü yerine onu oluşturan parçalarla ilgilenen kültür kuramlarının yerini, Herder'in başını çektiği ve kültürel benzerliklerden çok farklılıklara odaklanan yeni bir anlayış alır. Kültüre bütüncül bir bakışla

¹ Örneğe, Fransa'da evrensel fuarların yaratıcı kaynağından beslenerek oluşmuş İnsan Müzesi (Musée de l'Homme) sömürgeler ve onların uygarlık yolunda alt sıralarda yer alan durumlarını sabit, değişmez kılmak içindir. Batı, kendi ırksal üstünlüğünü pekiştirmek için kendi seviyesinin altındaki kültürlerle yan yana gelmemeye özen göstermiştir. Nitekim, James Clifford'un sözleri konuyu somutlaştırır: "İnsanlık Müzesinde Batı düzeni her yerde mevcuttu, ama sergide bizzat bulunmaksızın ... Batı'nın kimliği ve hümanizmi asla teşhir ya da tahlil edilmemiş, hiçbir zaman açıkça gündeme getirilmemişti." Burada Batılılar diğer kültürler ve toplumlar üzerinde gözlem yapabilirdi ama kendilerinin sergi dışında tutulmuş olması, sahip oldukları iktidar konumunu pekiştirmektedir (Aktaran Çelik, 2004: 203-204)

yaklaşılır. Bu dönemde Jan Smuts'un aktardığı gibi "Bütün kendi parçalarından daha büyüktür." savı geçerlilik kazanmıştır (Aktaran Altuntek 55). Siyasî alanda patlak veren uluslaşma hareketine paralel olarak da etnografya müzelerinin ırkçı ve evrimci çizgisi ile ilişkili olsa da Avrupa'nın kendine ayna tuttuğu yeni holistik müzeler ortaya çıkar. Açık hava müzelerinin oluşmasında bütüncül kuramın etkisi yadsınamaz. Açık hava müzeleri ile Avrupa ilk kez seçkin sınıf dışında kalan evlere müzeolojik açıdan ilgi gösterir. Kırsal alana, köy yaşamına ait olan bu evler aynı zamanda evrim kuramı bağlamında Avrupa'nın kendi ilkel dönemini arayışının bir uzantısı olarak görülebilir. Müzecilik terminolojisinde holistik müze olarak da nitelenen açık hava müzeleri uluslaşma, endüstrileşme ve modernleşmenin eş zamanlı olarak filizlenen toprağında boy atar. Geleneksel, kırsal, halk ya da sivil mimarî olarak adlandırılan yapıları merkeze alan holistik müzelerde ulusun kültürel dokusunu ve bütün bir yaşam tarzını betimleme amacı güdülmüştür. Kültürü oluşturan yiyecek elde etme tarzı, ekonomik ilişki türleri, aile yapıları, dinsel uygulamalar, inançlar, sağaltım yöntemleri, eğlence anlayışı gibi kültür örüntülerine bütüncül bir gözle yaklaşılır. Sözü edilen kültür örüntüleri müze alanına bütünü kurmak üzere yerleştirilir.

Açık hava müzeleri ya da yaşayan müzelerin tarihi ile ilgilenirken tarihteki üç önemli olayın bu tür müzeciliğin doğumuna ortam hazırladığını görürüz. Birbirini tetikleyen sanayileşme devrimi, sömürgecilik hareketleri ve uluslaşma dalgaları Avrupa'da farklı bir müze türünün belirmesinin şartlarını hazırlamıştır. Sanayi devrimi neticesinde kendilerini özellikle sömürgelerine ve üçüncü dünya ülkelerine gösterme çabasının izlerini taşıyan evrensel sergi uygulamaları ise açık hava müzelerinin sergileme politikası arasında benzerlikler vardır. Bu evrensel sergiler, Eric Hobsbawm'ın deyişiyle ekonomi ve sanayideki başarıları kutlamaya yönelik Batı'nın kendini alkışladığı yeni ve büyük ayinlerdi (Aktaran Çelik 2005: 1). Bu ayinde kullanılan ritüelistik uygulamalar uluslaşma dalgasının vurduğu her Avrupa ülkesinde kendisine müzeciliğin eşsiz bir alanında yankılanma fırsatı bulmuştur. Evrensel

sergilerde sömürge halkların kültürlerini tanımak ve onları oryantalist bir bakışla değerlendirmek için kullanılan sergileme yöntemleri uluslaşma sürecinde Avrupalı ulusların kendi kültürlerinin meşruiyetini sağlayıcı araçlarından biridir. Böylelikle açık hava müzeleri, kültürlerini gerek icat ederek gerek inşa ederek uluslaşmaya çalışan devletlerin rüştlarini ispat etmelerinde araçsallaştırıldı. Kısaca bu müzeler de müzeciliğin doğasına yakışır biçimde son derece ideolojik ve siyasî kurumlar oldular.

Evrensel fuarlarda, kültürlerin gösterilmeye değer parçalarının bağamlarından tamamen koparılarak bir pavyonda sergilenmesi Avrupa'daki açık hava müzeciliği çalışmalarının teknik anlamda ilham kaynaklarından biri olduğu düşünülebilir. Aslında açık hava müzelerinin kurulmasındaki felsefî temel de evrensel fuarlardan beslenmiştir, diyebiliriz. Zira, fuar sergilerinde yer alan kültürler Batı'nın onlara yüklediği anlamlar üzerinden sunuluyordu. Edward Said'in söylemiyle bu sergiler de Şark, Aydınlanma sonrası Avrupa'sının negatif imajını yansıtıyordu (Aktaran Çelik 2005: 11). Mesela, 1893 Kolomb Dünya Sergisi'nde Osmanlı pavyonunda bir Türk tuluat tiyatrosu bulunmaktaydı. Bunun yanı sıra bir dikili taşın önünde bir falcı çadırı yer almaktaydı. Dahası her gün saraylarda bir "Şark düğün töreni" canlandırılmaktaydı. Mimarînin yanında sosyal yaşamın da canlandırılması ziyaretçileri mutlu ediyordu. Dükkanların sırf teşhir yeri değil aynı zamanda hakiki alış verişe imkan tanınması, evlerde yaşayan sakinlerin doğal halleri, sokaklarda aylak aylak dolaşan yerli insanlar, nargile içenler, gösteri yapan hokkabazlar, yalınayak evlerinin önünde oynayan çocuklar doğal atmosferi sağlayan temel öğelerdi (Çelik, 2004: 91-93). Açık hava müzeleri de kuruldukları günden beri canlı gösterimleri esas alan bir yaklaşımı benimseyerek evrensel sergi mantığının izinden gitmiş, görünmektedir.

Bu müzeler için açık hava müzesi terminolojisinin kullanılma gerekçeleri üzerinde durulurken birçok bilim insanı bu müzelerin mimarî

yapıları koruma maksadının önceliğine değinir¹. Ne var ki bu müzelerde sosyal yaşam da konut, yapı kadar kıymetlidir. Bir açık hava müzesi salt mimarîyi koruma altına alırsa zaten açık hava müzesi olma hüviyetini yitirmiş olacaktır. Açık hava müzeleri mimarîyi merkeze alıp onun içinde ve çevresinde gelişen sosyal yapıyı da kurmalıdır. Etnografya müzeleri ile aslında aynı ipten dokunan açık hava müzelerini etnografya müzelerinden ayıran dokuma farkı değil dokumanın nasıl gerçekleştiğinin gösterilmesidir.

Bütüncül folklor kuramlarını tamamlayan yaklaşımla Boas, Malinowski gibi kültür bilimcilerin ileri sürdükleri sav bu kez folklor ürününü işlev ve bağlam ekseninde irdelemek gerektiği yönündedir. Kültürü, geleneği anlamakta metin merkezli çalışmaların yetersiz kaldığı söyleminin yaygınlık kazandığı sırada Malinowski'nin deyişi ile metin önemli olsa da bağlamsız olduğunda bir ölüden farkı yoktur (Aktaran Çobanoğlu, 1999: 225). Etnografya müzelerinde nesneleri bağlamından kopararak sergileme zihniyeti de bütüncül ve bağlam merkezli halkbilim kuramlarının ileri sürdüğü düşünce ikliminden de etkilenecek dönüşmüştür. Etnografya müzelerinde sadece folklor ürününü değil onun bir parçası olduğu kültürün bütünü de göstermeye çalışan otantifikasyon çalışmalarıyla sergilemede nesne odaklı yaklaşımın bir nebze olsun yıkılması söz konusu olmuştur. Halkbilimi ya da kültürel çalışmalar alanında süregiden somutun ve somut olmayan mirasın nasıl korunacağına ilişkin yürütülen tartışma da müzecilikte olduğu gibi “sanatçı/eserin yaratım süreci/eser” birlikteliğinin nasıl korunacağı ile ilgili olarak sorunsallaştırılmıştır.

Türkiye’de de halk müzeleri seçkileri ve bunları sergileme yöntemleri bağlamında dünyadaki kuramsal gelişmelerden etkilenmiş görünmektedir. Halk müzeciliği erken dönemlerinde müzede yer alacak nesneleri yangından kaçırılması gereken son mallar olarak değerlendirir. Önemli olan bunların unutulmadan evvel kayıt altına alınmasıdır. Salt toplama ve koruma kaygısı

¹ Konuyla ilgili olarak bakınız Folklor Açık Hava Müzelerinin Türkiye’de Kurulma İmkânları Sempozyum Bildirileri, Ankara:KB, 1985.

taşıyan müzecilik anlayışı bu dönemin hâkim paradigmasıdır. Geleneği bilgiye dönüştürme sürecinin işlediği bu dönemde müzelerdeki sergileme tamamen nesne odaklıdır. Türkiye özellikle 1980'lerden sonra müzecilik anlayışında ciddî bir dönüşüm yaşamaya başlar. Otantifikasyona yönelik teşhir anlayışı bu dönemde halk kültürünü yansıtan müzelerde benimsenir. Bağlam tartışmaları, turizm hareketleri, postmodern fikirler, kültürün sürdürülebilirliğini sağlayan kurumlar ve pek çok tetikleyici ile beraber okunabilecek yeni oluşumlara zemin hazırlar.

Bağlam tartışmalarının ulaştığı son nokta müze şehir, müze bölge, müze ülke, müze kıta ilanlarıdır. Zira bağlam Alan Dundes'in tarif ettiği gibi bir "folklor ürününün bilfiil içinde yer aldığı son derece özel sosyal durumdur." Bu anlamda bağlam müzenin içine alınamıyorsa özel durumun yer aldığı tüm alan müzeleştirilmektedir. Yine bağlam merkezli kuramların yarattığı tartışmalar belirleyiciliğinde ve UNESCO'nun 1972 yılında Dünya Kültürel ve Doğal Mirasının Korunması Sözleşmesi, 1989 Geleneksel ve Popüler Kültürün Korunması Tavsiye Kararı ve 2003 Somut Olmayan Mirasın Korunması Sözleşmeleri bağlamında müzeler, müze aktörlerinin niteliği ile ilgili de bütünsel bir bakış geliştirmeye zorlanmıştır.

Folklor müzeleri bağlamında ülkemizde de bağlam merkezli kuramlar ve UNESCO sözleşmeleri ekseninde biçimlenen ve Türk folklor müzeleri için henüz çok yeni olan yaklaşımları deneyen Yaşayan Müzenin kuruluş öyküsünü müze ve iktidar bağlamında değerlendirmek yerinde olacaktır. Yaşayan Müze, açık hava müzesi mantığında hizmet verme düşüncesiyle 23 Nisan 2007 tarihinde Ankara'nın Beypazarı ilçesinde kurulmuştur. Bu anlamda Yaşayan Müze, açık hava müzelerinin Türkiye'deki prototipi olarak değerlendirilebilir. Yaygın olarak koruma, belgeleme, arşivleme, geleceğe aktarma ve eğitim gibi pek çok konuda her şeyi devletten bekleme anlayışından uzak bir yaklaşımla müze bireysel girişim neticesinde kurulmuştur. Daha da önemlisi, Yaşayan Müze öncelikle bir yüksek lisans projesi olarak düşüncede, kâğıt üzerinde sürgün vermiştir. Projede daha

geniş ölçekli ve kapsamlı bir müze tahayyül edilse de projeyi yürürlüğe sokmayı kabul eden Beypazarı Belediyesinin gösterdiği şimdiki müze binası ölçeğinde evdeki hesap çarşıya uydurulmaya çalışılmıştır.

Türkiye’de şimdilik Yaşayan Müzenin temsil ettiği açık hava müzelerinin kurulması ya da kurul(a)maması elbette bir iktidar ve kültür politikaları sorunsalıdır. Ancak daha önce de belirtildiği gibi müze ve iktidar, bağlamında düşünüldüğünde siyasî iktidarın sınırlarının ötesinde bir iktidar kavramında söz etmek mümkündür. Konu Yaşayan Müze ve iktidar ilişkisine getirildiğinde müzenin kuruluşunda Beypazarı Belediyesinin etkili olduğu görülecektir. Yaşayan Müze, bir bakıma Beypazarı Belediyesinin sürdürülebilir bir turizm için 1999 yılından beri yürüttüğü “Beypazarı Yeniden Projesi” kapsamındaki çalışmaların bir parçası olarak değerlendirilebilir. Beypazarı Belediyesi, bir kurum olarak bu projenin sürdürülebilirliğini sağlamak için kurumlaşmanın önemine inanır. Belediyenin, kültürün sürdürülebilirliğini sağlamada müzeleri araçsallaştırdığı ileri sürülebilir. Nitekim Beypazarı’nda toplam beş müze bulunmaktadır. Yaşayan Müze, özel müze statüsünde bir müze olsa da Beypazarı Belediyesi ile sürdürdüğü ortak çalışmalar, yürüttüğü projeler bağlamında kimi zaman iktidarın güç olarak kullandığı bir nesneye kimi zamansa iktidarı yönlendiren bir kuruma dönüştüğü söylenebilir. Müzenin Beypazarı Belediyesi ile ilişkisi üzerinden geliştirilen iktidar tartışmasını elbette müzenin bağlı bulunduğu Kültür ve Turizm Bakanlığı cephesinden yürütmek de mümkündür. Kültür ve Turizm Bakanlığının Yaşayan Müzenin varlığına ilişkin tavrı yine böyle bir müzenin kurulmasına gösterdiği yaklaşımda netlik kazanır. Müze yetkililerinden alınan bilgiye göre, Bakanlık uygulamalı bir halkbilim müzesinin kurulması yönündeki talebi öncelikle heyecanla karşılamıştır. Müzenin kurulması safhasında Bakanlık tarafından müzeye gönderilen müze uzmanlarının uygulamalı halkbilim müzesinin kurulmasına yönelik olumlu bakışı da müzenin kurulmasını kolaylaştırmıştır. Türkiye’de son dönem kültür politikalarının değişimi ile ilgili de ipuçları sunan Yaşayan Müzenin iktidarla

kurduğu ilişkiyi ele aldığımız bu tartışmayı burada sonlandırıp müzenin sözel bellek ile ilgili çalışmalarına odaklanmak uygun olacaktır.

Yaşayan Müzenin hizmet verdiği bina 20. yüzyılın hemen başlarında inşa edilmiş tipik bir Osmanlı evidir. Ev, iki avlunun birleştiriciliğinde ve müstemilat ile avlu duvarlarının kamusal alanla çizdiği sınırlar içine konumlandırılmıştır. Müzenin hizmet verdiği ana bina, mutfak, dam ve ahırdan mürekkep yapı topluluğu kışlık ev olarak o zamanın şehir merkezinde inşa edilmiştir. Konak, Beypazarı'nın ileri gelen tacirlerinden Abbasoğlu Ali tarafından iki yılda yaptırılmıştır. Önceleri Abbasların Ali'nin evi olarak anılan bina İngiltere'ye tiftik ihraç eden Ali Bey'in vefatı ile karısı Fatma Hanım'ın adı ile anılır olmuştur. Ailenin hazin hikâyesi ve bu şehir evi (kışlık ev) ile ilgili anılar binanın müzeye dönüşmesiyle unutulmaya terk edilmiş değildir. Bilakis, Abbasoğullarının gerçek hikâyesi mimarî yapının ait olduğu tarihsel dönemin sosyo-kültürel izlerini taşıdığı için Yaşayan Müzenin sürekli sergi nesnesi haline gelmiştir. Bu anlamda müze aynı zamanda bir bellek müzesi hüviyeti de taşımaktadır.

Yaşayan Müze klasik müzecilikte de yaygın olarak bilinen ama kullanımı maliyetli, emek isteyen ve beceri gerektiren sunum tekniklerinden insan unsuruna sık sık başvurur. Bu bağlamda, müzeye gelen ziyaretçilerin her biri Abbasoğlu Ali ailesiyle tanıştırılır. Müzenin birbirinden ayrı mekânlarında müze görevlileri ailenin hayatı ekseninde geleneksel Beypazarı ev mimarîsi ve yaşamıyla ilgili ziyaretçileri bilgilendirmektedir. Bu anlamda müzede geleneksel mimarî geleneksel yaşamı anlatmada araçsallaştırılır. Mekânın kültürü, kültürün mekânı yaratma döngüsünün somut örneği olarak Yaşayan Müzenin başat nesnesi mimarî yapının kendisidir. Yaşayan Müze bağlama sadık kalarak korunmanın gereklerini dikkate alan yaklaşımıyla geleneksel Beypazarı evini mümkün olduğunca ait olduğu kültürün aynası kılmıştır.

Yaşayan Müze, geçmişten günümüze folklor müzelerinin sergileme yöntemlerini gözden geçirdiğinde bağlam tartışmalarını ciddiye alır. Müzede kültürel bellek sabitleşmiş folklor ürünleri ve ara zamanlı gelenekler bağlamında yeniden üretilir. Sabitleşmiş folklor ürünü bir anlamıyla mütekâmilleşmiş bir anlamıyla da ölü folklor ürünüdür. Müzede bu gelenekler bağlamın gerektirdiği tüm ayrıntılar dikkate alınarak yeniden üretime ve tüketime sokulur. Örneğe masal anlatma geleneği sabitleşmiş bir folklor ürünü olarak kabul edilebilir. Kitle iletişim araçlarının ve özellikle televizyonun masalları da masal anlatma geleneğini de öldürdüğü bir gerçektir. Can özü alınmış, yaşamsal hükmü kalmamış bir kültür unsuru olarak masal anlatmanın, geçmişteki bir geleneğin temsili olarak müzenin duvarlarından içeri sızması doğrusu Türkiye’de şimdiye dek örneği görülmemiş bir uygulamadır.¹ Çoğu halk bilimcinin masal ve müzeyi yan yana getirmede çektiği güçlük müzenin muhafazakâr ve katı tavrının zihinlere yer etmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Nitekim Saim Sakaoğlu “Masal ve Halkbilim Müzeciliği” başlıklı makalesinde müzeleri durağanlığın ve değişmezliğin simgesi olarak görür ve her anlatıldığında bağlama bağlı olarak değişen masalı müzenin içine yerleştirmekte güçlük çeker (2003: 48). Müze ve masalı birlikte düşünebilmenin ön şartı geçmişe öykünerek masal anlatma geleneğinin sürdürüldüğü ortamı yeniden yaratmaya çalışmaktır. Geleneksel bir ev, onun masal anlatımına uygun bir odası, dönemi yansıtacak yapı donanımının olabildiğince sade ve doğal olmasına gösterilen özen masalın müze içinde sakil durmasının önüne geçecektir. Türk mukallitlik geleneği içinde değerlendirilebilecek masal anlatma geleneğine ait bağlamın en önemli bileşeni anlatıcıdır. Masal anlatıcısının masalı anlattığı yörenin diline hâkim olması bağlamsal olarak önemlidir. Yaşayan Müzede masal anlatma geleneğinden yetişmiş, kendisine çocukluğu boyunca masal anlatılmış Beypazarılı masal ebesinin bilgi ve tecrübelerinden yararlanılır. Ebesinin

¹ Müzede sadece çocuklar için kitaplardan okunan masallar ve okunan masallarla ilgili yapılan türlü çalışmalar olduğunu biliyoruz. Örneğe YKY Kültür ve Sanat Merkezi Müzelerinden Vedat Nedim Tör’de Sabri Koz’un yönetiminde Türk masalları okuma saatleri düzenlenmektedir.

sattığı masallardan¹ zihninde kalanları müze mekânında dillendiren anlatıcı bağlamın gerektirdiği gibi farklı tiplerde dinleyiciyle buluşur. Anlatım ziyaretçinin yaşına, cinsiyetine, ilgisine, bilgisine ve müzede geçireceği zamana bağlı olarak her seferinde değişir. Masal anlatma geleneğini Türk temaşa sanatlarının bir parçası olarak değerlendirildiğinde masal anlatma da tıpkı Karagöz, köy seyirlik oyunları ve ortaoyunu gibi izleyicinin oyuna müdahil olduğu ve oyunda oyuncuyla izleyici sınırının silikleştiği bir gösteridir. Bu anlamda Yaşayan Müzede izleyiciyi masal anlatımının bir parçası haline dönüştürmek için masal anlatma geleneğine uygun bir biçimde izleyicilere sorular sorulur. Yaşayan Müzede müzeye gelenleri ziyaretçi hüviyetinden uzaklaştırmak onları birer müze kullanıcısı ve hatta daha da ileri giderek kendisi olmaya davet eden bir yaklaşım güdülür. Evin sıcak ve samimi ortamında biz bize yapılan sohbetleri aratmayacak bu ortam izleyicilerin/ziyaretçilerin de belleklerinde var olan sözlü kültür unsurlarını müze ortamında paylaşmaları konusunda da cesaret vericidir.

Yaşayan Müze, müze bilimin neredeyse genetik özellikleri arasında yer alan sergileme, yönlendirme ve bilgilendirme tekniklerini dolaylı olarak kullanmayı tercih eder. Örneğin müzede en eski bilgilendirme tekniklerinden biri olan etiketleme nadir olarak kullanılır. Etiketler yerine broşür, etkinlik kâğıdı, bulmaca ve bilmecelerden yararlanılır. Örnekse, müzede Karagöz gölge oyunu ile ilgi olarak bir etkinlik düzenlenmiştir. Karagöz perdesi yerleştirilen bir odada izleyiciler Karagöz oynatmaları konusunda teşvik edilmektedir. İzleyiciler, peş tahtası üzerinde duran Karagöz oyun metinlerini okuyarak ya da çoğu zaman doğaçlamaya başvurarak Karagöz oynatmaktadır. Karagöz oyunu hakkında müzenin eğitim biriminin hazırladığı etkinlik kâğıtları oyunun sonunda okumaları doldurmaları üzere izleyicilere uzatılır. Etkinlik kâğıdında kısa ve anlaşılır bir dille gölge oyununun tarihinden söz edilmiştir. Karagöz'ün Türk kültüründeki gelişimi ile ilgili tarihî bir bilgi de verilmiştir. Düzenlenen bu etkinlik kâğıdında oyunun ortaya çıkışı hakkında

¹ Beypazarı'nda masal anlatmak yerine masal satmak deyiimi kullanılmaktadır.

halkın çoğu tarafından bilinen Bursa Ulu Camii efsanesi aktarılmıştır. Etkinlik kağıdı aracılığı ile Hacivat neden ellerini yumruk yumruk üstüne yapmıştır, sorusu sorularak izleyiciler, bu konu hakkında meraklandırılmıştır. İzleyicilerin bu oyunun ayrıntıları hakkında kafa yorması için başka sorular da yöneltilmiştir. Bunlardan biri de oyunun tasavvufî yönünü ortaya çıkarmak üzere sorulmuştur: Karagöz oyununun oynatıldığı perdeye hayal perdesi ya da ayna denir. Sizce bunun nedeni nedir? Etkinlik kağıdında yer alan başka bir soru ise, müzenin bu kültürün derin köklerini ve kültürler arası etkileşimin boyutunu vurgulamak isteyişine bir örnektir: “Karagöz oyunundaki tipler Osmanlı döneminin otantik giysilerini taşıırken Hacivat ile Karagöz’ün giysileri acaba niye değişti ve Osmanlı kıyafetleri benzer değildi. Kim bilir, belki de Karagözcüler Hitit kabartmalarından etkilenmişti.” Bu soruyla ve iki kültür arasındaki benzerleri ortaya koyan örneklerle izleyicinin merakını çeken çalışmada sözü edilen Hitit kabartmalarının fotoğrafı da bulunmaktadır.

Yaşayan Müze sözel bellek numunelerinden biri haline gelmiş olan mani ve bilmece türü ile ilgili de değişik uygulamalar yapmaktadır. Her iki tür için de uygulamalar henüz müze mekânına girmeden başlamaktadır. Gişe görevlisi izleyicileri mani söyleyerek ve/veya bilmece sorarak karşılar. Böylece müzenin ilgi alanı ve koruduğu nesne hakkında bilgilendirilen izleyici alışık olmadığı bir müze türü ile tanışacağını hemen girişte kavramış olur. Mani ve bilmece gündelik yaşamın dolaşım ağından, eğlence kültürünün bir parçası olmaktan çıkmıştır. Bu edebiyat verimlerini korumak için elbette zamanında ve hâlâ Türkiye’nin pek çok yerinde bağlamı dikkati alarak ya da almayarak derleme çalışmaları yapılmıştır, yapılmaktadır. Bu halk edebiyatı türlerini tespit etmek, onları yazılı, sesli ve görsel bir materyal haline getirmek önemi tartışılmayacak akademik çalışmaların bir parçasıdır. Sözel belleğin sürdürülebilirliğini sağlama konusunda ise, müzelerin üzerine düşen büyük sorumluklar bulunmaktadır. Çünkü müzeler üniversitelere nazaran halka daha yakın olan kuruluşlardır. Bunun için tezin Sürdürülebilirlik Kurumlarından Biri Olarak Müze adını taşıyan bölümünde Sözel bellek, sürdürülebilirlik kurumlarının başında yer alan müzeler yoluyla nasıl temsil

edilmektedir? Müze, sözel belleği, sürdürülebilir bir kültüre mi, geleneğe mi dönüştürebilir? Sürdürülebilirlik tartışmaları, folklor ürününün bağlamı ile ilgili münazaralar ekseninde nasıl değerlendirilmelidir? Sabit folklor ürünleri, ara zamanlı folklor ürünleri ve gelenek kavramları, sürdürülebilirlik kurumlarının öncüsü olan müze penceresinden nasıl görünmektedir? gibi soruları yeniden hatırlamakta yarar vardır.

Yaşayan Müzede, mani ve bilmece ile ilgili uygulamalar müze içinde değişik biçimlerde izleyici ile buluşmaya devam eder. Müzenin girişinde müze hakkında genel bilgi veren uzman rehber, izleyiciye merhaba derken günün, dönemin takvime bağlı anlamına uygun olarak bir mani kullanır. Masal ebesinin anlattığı masalların çoğunda mani bulunmaktadır. Bunun yanı sıra müzede gerçekleştirilen eğitim etkinliklerinin bir parçası yine mani üzerinden gerçekleştirilir. Örnekse, öğrenciler belirlenen tema ile ilgili olarak bir mani yazma çalışması yaparlar. Son olarak müzenin kahvesinde kahve içenlere manili kahve servis edilir. Yaşayan Müze’de mani ile ilgili olarak gerçekleştirilen bu uygulamalar ütöpik bir biçimde mani geleneğinin yeniden canlanmasını hedeflese de aslında sözel belleğin sürdürülebilirliğini sağlama konusunda iş gördüğü açıktır. Bu anlamda daha önce akla gelen müze, sözel belleği, sürdürülebilir bir kültüre mi, geleneğe mi dönüştürebilir? sorusunun yanıtı şimdilik müze, sözel belleği sürdürülebilir bir kültüre dönüştürebilir, şeklinde yanıtlanabilir. Bu bağlamda müzeye gelen izleyiciye sözel bellek unsuru olan maniler, bilmeceler hatırlatılmakta ve bunların gündelik yaşamın doğallığında olmasa dahi bir başka biçimde yaşatılması gerektiği vurgulanmaktadır. Kısacası, geleneksel söz, anonim kültür günümüzde artık kurum kültürü içinde yaşatılabilir bir değere dönüşmüştür. Bundan sonra yapay veya kurgu mekânlar, sabitleşmiş kültür ürünleri içinde yer alan sözel belleği canlandıramasa da bunların sürdürülebilirliğini sağlamaya hizmet edecektir.

Yaşayan Müzenin zanaatkârlarla ilişkisi de ara zamanlı geleneklere gösterdiği ilgi bağlamında gelişir. Yaşayan Müze verilen örneklerden de

anlaşılabacağı üzere yalnızca nesneye odaklanan bir müze değildir. Müze nesnenin çevresinde gelişen kültür bütününe ilgi göstermektedir. Müzenin temsillerinde toplumun modern öncesi kültür yaşamını nesneler ve şeyler üzerinden anlattığı kadar aslında nesneler, insanlar ve olaylar bağlamında yaratılan geleneği sergilediği görülür. Nitekim modern hayatın sunduğu seçeneklerle bir bir gündelik yaşamın kullanım açısından kopan nesnelerin ötesinde modern hayat nesnelere bağlı geleneği de gün gelip yok etmiştir. Bu anlamda da sıra müze ortamında nesneleri yeniden üretmekten gelenekleri yeniden üretmeye gelmiştir.

Yaşayan Müzede kültürel belleğe dönüşmüş ya da müze nesnesi haline gelmiş ve dolayısıyla hayattan kopmuş kültür yani sabitleşmiş ve ara zamanlı folklor ürünleri müze ortamında yeniden üretilir. Kültür nesnelerinin ve geleneğin yeniden üretimine bu çerçevede birkaç örnek daha vermek yararlı olacaktır. Geleneksel çocuk oyun ve oyuncakları, Yaşayan Müzede temalı bir etkinliğe dönüşmüştür. Bu etkinlikte oyuncak ustası, Şehzade oyuncuğu, fırlıdak, çek çek, gıç gıç gibi eski oyuncaklarla, Karagöz, Hacivat, Nasrettin Hoca, İbiş, Keloğlan gibi halk kahramanlarının oyuncaklarını yeniden üretmektedir. Diğer bir etkinlik ise, masal anlatma geleneği ile ilgilidir. Masal anlatma geleneğinin anlatıcı ve dinleyici birlikteliğine bağlılığı müze için anlatıcının varlığında sorunsallaşır. Açıktır ki usta-çırak ilişkisiyle bu geleneği öğrenen bir anlatıcı bulmak ve o kişiyi müzede çalışmaya ikna etmek binde bir rastlanılacak bir durumdur. Bu şansı elde eden Yaşayan Müze, masal anlatma geleneğinin müze ortamında yeniden üretilmesini garanti altına almış görünmektedir. Zira masal ebesinin yanında yetişmek, onun gibi masallar anlatmak isteyen bir çırak bulmak, geleneğin müzede yeniden üretilebilir olması bağlamında değerlendirilmektedir.

Yaşayan Müzede düzenlenen temalı etkinlikler, genellikle halk kültürünün derin köklerine dayanan geleneklerden ilham alır. Bu geleneklerin çoğu unutulmuş olan sabitleşmiş ürünlerinden ve unutulmakta olan ara zamanlı geleneklerden oluşmaktadır. Yaşayan Müzede, "Nevruz Sofrası",

“Hızır ve İlyas Buluşması: Hıdırellez”, “Elemterefiş”, “Orta Asya’dan Anadolu’ya Keçe Sanatı”, “Geleneksel Çocuk Oyunları ve Oyuncakları”, “Masal Geceleri”, “Türk Kültüründe Aşk”, “Buğdaydan Ekmeğe”, “Sütten Peynire” , Türk Yazı Kültürünün Serüveni”, “Sedef ve Sedefkâr”, “Sudaki Hayal: Ebru” gibi temalı sergiler düzenlenmiştir. Yaşayan Müze düzenlediği temalı sergilerle, Türkiye ölçeğinde kültürün sürdürülebilirliğine hizmet eden bir koruma endüstrisi olduğu kadar “paralel okul” olma özelliğine de sahiptir.

Yaşayan Müzenin paralel okul kimliği ile üstlendiği iki önemli görevden söz edilebilir. Okul öncesinden orta öğretim dönemini kapsayan 6-17 yaş aralığındaki öğrenciler için randevu usulü eğitim etkinlikleri düzenlemek, müzeyi paralel okul yapan özelliklerin başında gelmektedir. Diğer yandan müzede genel anlamda izleyicilerin, ki bunların çoğu turisttir¹, katılımcı, sorgulayıcı, araştırmacı bireyler halini alması için çaba sarf edilmektedir. Farklı öğrenme biçimlerine sahip bireylere bilgiyi sadece etiketleme ya da fişleme metoduyla iletme klasik müzelerde dahi çağ dışı bir yaklaşım olarak algılanmaktadır. Yaşayan Müzede, eşyaların bir korkuluk gibi asıldığı ve tek boyutlu sergilendiği anlayıştan kaçınıldığı gibi izleyicilerin farklı duysal algılarına seslenen metotlara da başvurulmaktadır. Dramalar, atölye çalışmaları, uygulamalar, soyutlamalar ve canlandırmalar müze ortamında bilginin paylaşımını ve içselleştirilmesini sağlayan yöntemlerdir.

Türk müzecilik tarihi boyunca müzeler çoğu zaman eğitimin bir parçası olarak görülmüştür. Ne var ki Cumhuriyet tarihi boyunca Halkevleri uygulamalarının dışında ciddî anlamda hayata geçen müze-okul, müze-eğitim ilişkisinden söz etmek pek mümkün değildir. 2000’li yıllar müzelerin eğitim ortamı olarak öne çıktığı mekânlar olmuştur. Müzeler okul-müze günleri düzenlemekte, öğretmen paketleri hazırlamakta, eğitim dosyaları düzenlemekte, müzelerin içinde eğitim odalarına yer verilmektedir. Müzelerde bu eğitim sürecini yönetecek müze pedagogları çalıştırılmaktadır.

¹ Müze izleyicilerinin büyük bir çoğunluğu, temalı sergiler düzenleyen müzeler hariç, tüm dünya müzelerinde olduğu gibi turisttir.

Çağdaş Drama Derneğinin müzelerle ilişkisi, ortak çalışmaları da müze-eğitim ilişkisinde son zamanlarda gerçekleşen ve sürekliliğinin sağlanmasıyla da önem kazanan bir gelişme olarak kaydedilmelidir. Okul öncesi, ilk öğretim, orta öğretim, üniversite öğrenci gruplarıyla hatta yetişkinlerle bir planlama dahilinde beraber olan müzelerin sayısı günümüzde hızla artmaktadır. Müzelerde yapılan eğitimlere katılacak izleyicilerin yaş sınırını Avrupa Birliğinin Hayat Boyu Öğrenmeyi destekleyen programlarının yükselttiği ileri sürülebilir. Kültür ve Turizm Bakanlığı da müze ve okul, müze ve eğitim ilişkisini geliştirmek ve müzecilik alanındaki yeni anlayışlara paralel olarak Çocuk Dostu Müze Programını geliştirmiştir. Yaşayan Müze, son zamanlarda eğitim ve müze ilişkisinde kaydedilen mesafenin kilometre taşlarından biri olarak görülebilir. Çünkü müze, Kültür ve Turizm Bakanlığının düzenlediği müzelerde eğitim fırsatları konulu hizmet içi eğitim kurslarını takip etmekte ve Çocuk Dostu Müze olarak çalışmaktadır. Ek olarak müzenin Çağdaş Drama Derneği ile düzenli olarak etkinlikler sürdürdüğü bilinmektedir. Yaşayan Müzenin paralel okul olarak hizmet vermesi müzenin sürdürülebilirlik kurumlarından biri olma hüviyetini pekiştirmektedir.

Yaşayan Müze, sözel bellek temsillerinde müze mekânının sunduğu imkânları da kullanmaktadır. Örnekte, müzenin hizmet verdiği geleneksel Beypazarı evinin yapı birimlerinden bir olan “dönme dolap” sözel belleği sunmada doğal bir malzeme olarak görülebilir. Yaşayan Müzenin, bir bellek müzesi olarak da değerlendirilebileceği daha önce ifade edilmişti. Bu bağlamda geleneksel yapıdan söz ederken bu evin sahibi olan ailenin yaşamı geç Osmanlı kültürünün ortalama bir şehir aile yaşamını anlatmaya yardımcı olmaktadır. “Dönme dolap” hem bu yaşamı somutlaştırmada hem de sözel belleğe ait bir deyimın sakladığı öykünün izleyiciye sunulmasında kullanılan özel bir nesnedir. “Dönme dolap” bir yandan Osmanlı-Türk toplumundaki efsaneleşen harem ve selam yaşamının somut bir göstergesidir. Diğer yandan “dönme dolap” “dolap çevirmek” deyimının etiyolojik izahını mümkün kılan bir nesnedir.

Sonuç olarak, Yaşayan Müzede bağlam, sergileme ve koruma minvalinde üç katmanlı bir yapı olarak ele alınır. Üç katmanlı yapının ilki geleneğin özdeksel tarafının bütüne bağlılığı ve olabildiğince özüne sadık kalarak sergilenmesinde kendini gösterir. İkinci katmanda zanaatkâr/eser/icra bağlamı bütüncül bir koruma yaklaşımıyla değerlendirilir. Diğer taraftan ise, Yaşayan Müze, özdeksel olanın yanı sıra olmayanı da korumaktadır. Müze ülküsel bir hedefle maddî kültür nesnelerini içleri boşaltılmış, yaşam izleri silinmiş nesnelere dönüştürmek yerine onları kendilerine bağlanan hikâyeler ve efsanelerle korumayı tercih etmektedir.

Bundan sonraki bölümde İktidar ve bilginin müze üzerinden kurulan bir bağla araçsallaştırıldığı bir başka özel müzenin sözel bellek ile ilgili sergisi konu edilecektir. İstanbul Modern Müzesinin hangi ikna edici mesajları, seçtiği nesnelerle, halkın düşüncelerini ve duygularını değiştirmekte kullandığına odaklanacaktır.

3.4. SÖZÜN GÖLGESİ: GÖLGEYE ÖVGÜ SERGİSİ ve İSTANBUL MODERN MÜZESİ

Bu bölümde İstanbul Modern Müzesinin 22 Ocak 2009-26 Temmuz 2009 tarihleri arasında “Gölgeye Övgü” adlı sergisi öncelikle sözel bellek ve müze ilişkisi sonrasında ise sözel bellek ve iktidar ilişkisi çerçevesinde incelenecektir. Geleneksel olanın temsiline iktidarın etkisi, öncelikle mevcut hükümet ve dönemin kültür politikaları ekseninde sonrasında ise müzenin hamisi özel sektör kuruluşunun benimsediği tutumlar merkezinde sorgulanacaktır. Sözel belleğin müze ile kurduğu ilişkiyi etkileyen diğer erk sahibi taraf olarak izleyici/ziyaretçi de iktidar güçlerinden biri olarak ele alınacaktır. Bu bölümde, izleyici/ziyaretçi beklentileri ve yorumları çalışmanın odak noktalarından biri olacaktır. Sözü edilen sergilerin halka açık olduğu tarihlerde basının sergiyi habere dönüştürme, işleme, duyurma biçimleri de iktidar penceresinden okunacaktır. Çok yönlü işleyen iktidar güçlerinin ilişkisi birbirinin önünü açma, birbirini kısıtlama ve yok sayma üçgeninde

değerlendirilmeye çalışılacaktır. Ayrıca, Karagöz oyununun günümüze taşınması, unutulmaması, diriltilmesi, modernleştirilmesi kısaca yaşatılması ile ilgili kaygılar ve bu bağlamda yürütülen tartışmalar da bu bölümde değerlendirilecektir.

Küratörlüğünü, İstanbul Modern Müzesi sanat danışmanı Paola Colombo üstlendiği Gölgeye Övgü sergisi geleneksel gölge tiyatrosu merkezinde biçimlenmiştir. Sergide ağırlıklı olarak gölge oyun geleneği üzerinde durulsa da eski ve çağdaş halk masallarına ve efsanelere de yer verilmiştir. Bu anlatılar da yine gölge kimlikleriyle izleyicinin karşısına çıkmıştır. Gölgeler, gölge tiyatrosu ve silüetler içeren sergide 250 ayrı parça ve yapıt yer almıştır. Sergide ayrıca, gölge oyununa ait ender bulunan malzemeler, filmler, fotoğraflar, metinler ve el yazmaları ile animasyon sinemasının iki büyük ustasının stop-motion filmleri ve erken dönem tasvir çalışmaları da izlenmiştir.

Serginin başlığı hakkında küratörün giriş yazısında yer alan bilgi şöyledir: “Başlığı, 2001 yılında Chicago Çağdaş Sanatlar Müzesi’nde William Kentridge tarafından gerçekleştirilen bir söyleşiden alındı.” Aynı yazıda verilen bilgiye göre Kentridge de bu başlığı J. Tanizaki’nin kaleminden çıkan 1935 tarihli *In Praise Of Shadows* (Gölgeye Övgü) adlı kitapçıktan almıştır (Colombo, 2009). Kısaca Tanizaki’nin Batı’nın ışığı aşırı kullanması karşısında gölgenin erdemlerini anlattığı bu esere yapılan gönderme kukla sanatının sinema ile mukayesesini çağrıştırmaya niteliktedir. Diğer yandan teknik gelişmelerin geleneksel gölge oyununda kullanılması ile ilgili eleştirel yorumları da akla getirmektedir.

Gölgenin övgüye değer bulunduğu bu sergi, aslında gölgenin hüküm sürdüğü, kabul gördüğü topluma ve anlayışa da bir övgü niteliği taşımaktadır. Gölge ile geleneksel olan arasındaki çağrışım serginin fısıldadığı iletiler arasında yer alır. Gölge teknik bir başarı olan elektrikli ışık kaynaklarının yanında gelenekseldir ve dolayısıyla ilkeldir. Buna karşın övgüye değer

olandır. Çünkü gölge, modern dünyanın geleneğin geç anlaşılan ve kavranan bir yönüne de bir göndermedir. Gelenek, bir zamanların sahil dünyasının gölgedeki görüntüsü olarak değerlendirilebilir. Zira sahillik geleneksel olanın özünü teşkil etmektedir. Gerçek insanların, ilişkilerin, yaşamların sürdürüldüğü bir evrenin simgesi, geleneksel olanda kendini bulur. Nitekim gölgenin temsil ettiğı gelenek modern zamanlar boyunca dışlanmışsa da bilgisayar ekranının ve cep telefonunun sanal ışığının gölgesiz oluşu sahil olmayan ilişkiler ağı içindeki modern bireyin düş kırıklığını anlatmaktadır. Övülen gölgenin ardında geleneksel yaşamın bugünkünden çok daha gerçek dünyasına duyulan özlem sezilmektedir.

Sonuç olarak Gölgeye Övgü sergisinde “gölge” ve “övgü” kavramlarının simge olarak da kullanıldığı düşünülebilir. Böylelikle, izleyicinin/ziyaretçinin zihninde anlam yaratma kapıları aralanmıştır. Gölgenin olumlayıcı ve eleştirel tarafı övgü sözcüğü ile birleşince gölgenin olumlayıcı yönünün sergide baskın olduğu anlaşılır. Sergi küratörü Paola Colombo’nun deyişle serginin metaforu olarak kullanılan Karagöz gölge oyunu ise, kökleri ve etkili olduğu coğrafyalarla ilgisi ekseninde de sergiye konu edilmiştir. Şimdi Karagöz’ün kaynakları, kökleri ve yayılım alanları serginin bu konuda sahip olduğu bakış açısı üzerinden değerlendirilecektir

3.4.1. Karagöz’ün Kökeni Tartışmaları Ve Gölgeye Övgü

Paola Colombo, Gölgeye Övgü sergisinde, gölge, gölge tiyatrosu ve silüetler üzerine, eski ve yeni çağdaş halk hikayelerini, basit anlatıları temel aldığını ifade eder. Küratöre göre serginin kalbinde ve temel metaforunun merkezinde, Türk ve Yunan gölge tiyatrosu gelenekleri, özellikle de yanında başka karakterlerle karnı hep aç dolaşan, başına gelen yüzlerce macera ve talihsizlikten sıyrılmayı başaran Karagöz bulunmaktadır (Colombo, 2009: 13). Sergi küratörünün bu açıklamasının düşündürdükleriyle serginin Karagöz’ün

menşei ile ilgili geliştirdiği bakış açısı üzerinde durmak yerinde olacaktır. Gölgeye Övgü sergisinde Karagöz, Türk ve Yunan kültürlerine ait bir gölge oyununu anlatmak için seçilen bir simgedir. Gölge tiyatrosu ise Hint, Çin, Japon, Yunan ve Türk gölge oyunlarının tümünü kapsayıcıdır.

Karagöz, Metin And'ın katalog için kaleme aldığı makalede ise, kökeni 16. yüzyıl kadar uzanan bir Türk geleneği olarak izleyicilere takdim edilmiştir (And, 2009: 23). Sergide halk arasında yaygın olarak bilindiği şekliyle Karagöz'ün Orta Asya'dan geldiği düşüncesine ve Osmanlı İmparatorluğunun kuruluş dönemine denk gelen efsanevî camii yapımına dayanan anlatısına yer verilmemiştir. Bu yöndeki yanlış sayılan bilgi düzeltilemeye de çalışılmamıştır. Bunun yerine Karagöz'ün doğuşu ile ilgili en yetkin bilim insanının kaleminden aktarılan makale sergi kataloğunda yer almıştır. Yunanistan'daki Karaghiozis'un tarihi gelişimini ise sergi küratörü katalogda aktarır. Colombo, Karagöz oyununun Yunanistan'daki başlangıç tarihini 19. yüzyılda bulur. Sergide, tarihsel köklerin eskiliği, anlatıların temel yapısı ve oyunun adının Türk karakteri nedeniyle bu geleneğin Türk menşei açık olarak vurgulanmaktadır. Ne var ki bilhassa sergi kataloğunda gölge oyunu çoğu kez Karagöz/Karaghiozis ile birlikte anılır.

Gölge oyunu olarak Karagöz'ün Türk-Yunan kökleri çeşitli vesilelerle sergi süresince tekrarlanır. Örneğin Karagöz tipinin karakteristik özelliklerini betimleyen Colombo, karnı hep aç dolaşan Karagöz'den söz etmiştir. Bu özellik, Karagöz'ün Türk kültüründe pek fazla bilinmeyen bir tarafıdır. Sergi Karagöz'ün kökenleri konusunda ilkesel olarak bu iki kültürü dengede tutucu bir yaklaşımı yeğlemektedir. Zira Karagöz Türk hayal perdesinde, halkı ve halkın sağduyusunu temsil etmektedir. Karagöz, hiçbir zaman düzgün bir işi olmayan, Hacivat'ın yardımı ile geçici işlerde çalışan bir avaredir. Aynı zamanda çok meraklı, patavatsız, hazır cevap ve açık saçık konuşan bir tiptir. Bazen hile yaparak Hacivat'ı ve diğer oyun tiplerini kandırmaya çalışır. Karısı ile sürekli olarak kavga eden bir yapısı vardır. Tüm bu olumsuz özelliklerine karşın Karagöz, özü sözü bir, mert, halktan bir tip olarak tanınır.

Türk gölge oyununda Karagöz'ü anlatırken kullanılmayan Karagöz'ün “karnı hep aç olan” tarafının sergide Karagöz'ün karakteristik özelliklerinden biri olarak verilışı dikkat çekicidir. Nitekim bu özellik Yunan Karagöz'üne özgüdür. Lewis Hyde Yunan Karagöz'ün bu özelliğini şöyle dile getirir: “...Yunanistan'daki bütün düzenbazlar gibi Karaghiozis de sürekli açtır.”(Aktaran Colombo 2009: 14).

Serginin simgesi olan Karagöz'ün kişilik özellikleri verilirken bile gölge oyununun Türk-Yunan ortak kültürünün bir ürünü olarak algılanması gerektiği vurgulanmıştır. Ancak Türk basının sergiyi daha çok Türk gölge oyunu köklerine vurgu yaparak tanıttığı o dönemki haber yazılarında gözlemlenebilir. Örnekte 22. 01.2009 tarihinde Musa İğrek, Zaman Gazetesinde sergiyi şöyle haber yapar: “Hazreti Sultan Orhan rahmetullahtan beri yâdigâr-ı Küşterî olan Karagöz Usta'mız ve Hacı İvaz Kalfa'mızdan ilham alarak vücut bulan 'Gölgeye Övgü' adlı sergi, İrlanda'dan sonra İstanbul Modern Sanat Müzesi'ne tezgâhı kurdu.”

Sergi, öte yandan izleyiciye Yunanistan'ın Karagöz'ü Paris uluslar tiyatrosunda kendi geleneksel oyunu olarak sunmasını, 2004'te gölge oyunu kahramanı Karagöz'ün Yunan kültürünün simgesi olarak olimpiyat törenini süslemesini ve Yunanistan'ın 2008'de Karagöz'ün patentini almak için AB'ye başvurmasını hatırlatır. Yunanistan'ın bu girişimleri neticesinde sergi, TC Kültür ve Turizm Bakanlığının 2009 yılında “Karagöz'ü Somut Olmayan Kültürel Mirasın Temsili Listesi”ne dahil etme talebi gibi her iki ülke halkını da bir dizi gerilimler içine çeken olayları da akla getirmektedir. Buna rağmen sergi, Karagöz oyunun kaynağına sahip çıkma tartışmalarına değinmekten özenle kaçınır. Sergide, “Karagöz Türk'tür ya da Yunan'dır.” tartışmalarının taşınmak istendiği tehlikeli mecralarda dolaşma niyeti sezilmez. Kasıt, art niyet, siyasî tuzak ve düşmanlıkları besleyen bir söylem yerine sergide Karagöz'ün Türklüğünün ve Yunanlı kimliğinin ötesinde Osmanlı kültürünün bir parçası olduğu ve hatta Osmanlı topraklarını da aşip evrensel bir değere dönüşüm süreci öykülenir. Sergide hissettirilmeye çalışılan bu düşünsel özün

ete kemiğe bürünmüş halini sergi küratörünün Taraf Gazetesinde yayınlanan açıklamasında buluruz. Colombo, “Yunan arşivlerine bakarsanız Karagöz ile ilgili en eski kaynaklar 1963 yılına dayanır oysaki 1830 tarihli kaynakların da var olduğunu biliyoruz. Bu nedenle Karagöz ya da Yunanlıların deyimiyle Karaghiozis bir Osmanlıydı çünkü doğduğu yıllarda ne Türkiye ne de Yunanistan devleti vardı” ifadelerini kullanır.

Gölgeye Övgü’nün bu tür hassas tartışmalar sürerken düzenlenmesini cesaret gerektiren bir adım olarak değerlendirmek yanlış olmayacaktır. Ancak bu çalışmanın başından beri anlatılmaya çalışıldığı gibi müzeler iktidar ile ilişkisi belirgin olsun olmasın bir ideolojinin temsil edildiği kurumlardır. Yalnız günümüzde müzelerin ideolojik taraflarını yansıtırma biçimlerinin değiştiği gözlemlenmektedir.

Gölgeye Övgü’de özellikle Karagöz’ün etnik kimliği, kökeni, kadimliği ile ilgili katı ve otoriter bir tutumdan kaçınılmıştır. Karagöz’ün kökeni konusunda tarafsız olmasa da dengeli bir bölge yaratılarak uzmanların bilgi birikimine saygı duyulmuştur. Karagöz’ün Osmanlı İmparatorluğunun çok kültürlü yapısının zengin değerlerinden biri olduğu vurgulanmıştır.

Karagöz özelinde gölge oyunu kültürünün kadim kökleri ve bilinen tüm çağlarda sanata ilham kaynağı olması da İstanbul Modern Müzesinin Gölgeye Övgü sergisindeki temalardan birini oluşturmaktadır. Bundan sonraki bölümde sürdürülebilirliğini aslında kendi varlığı ile kanıtlayan bu geleneksel sanatın modern sanatçılar elinde aldığı yeni biçimlere odaklanılacaktır.

3.4.2. İlham Kaynağı Olarak Gölge Ve Gölgenin Sürdürülebilirliği

Colombo, sergi kataloğunda “Bu denli mütevazı bir oyunun asırlar boyunca ayakta kalması ve birçok sanatçıya ilham kaynağı olması oldukça önemlidir” yorumunu yapar (Colombo, 2009). Kûratör, bu yorumuyla tartışılması gerekenlerden birinin de Karagöz geleneğinin sürekliliği olduğunu vurgulamıştır. Karagöz geleneğinin bugüne ulaşmasında gerçekten güçlü bir kültürel birikim ve geleneğin varlığı yadsınamaz. Ne var ki modernizmin ile toplumlar Ernest Renan’ın ifadesi ile zorunlu bir hafıza kaybına hafıza kaybına muhatap edilmiştir (Aktaran Giddens, 2004) Anthony Giddens da modernliğin sonucunda ortaya çıkan yaşam tarzının modern insanı geleneksel toplumsal düzen türlerinin tamamından eşi görülmedik bir biçimde söküp çıkardığını ileri sürer (Giddens, 2004: 14). Ancak, burada geleneksel sanatı ve onun kahramanlarını öven kurum bir modern sanat kurumudur ve bu insanı şaşırtmaz. Bu tezat aslında modern sanatın geleneği, geçmişi reddetme ve tamamen yeni olanı kutsama eğiliminin günümüzde çark edişinin ve postmodern anlayışının bir neticesi olarak değerlendirilebilir.

Aydınlanma ile başlayan modern çağlar boyunca rasyonellik, aklın egemenliği, mantık, bilimsel/evrensel doğrular, bilimsellik, sistematik düşünme ve pozitivizm modernizmin benimsediği temel olgulardır. Bilimsel bilgi, kültür ve gelenekten bağımsızlaştırılmış ve öznellikten arındırılmıştır. Gelenek ise, gerçekliğe ulaşmayı engelleyen bir hurafeler ve önyargılar yığınydı. Gencay Şaylan’a göre, postmodern söylemin en önemli tartışma konusunu bilime, bilgiye ya da başka bir deyişle epistemolojiye karşı geliştirilen radikal yaklaşım olmuştur (Şaylan, 2006). Bilimsel bilginin sorgulanması ve eleştirisi geleneksel bilgi ve sanata bakışın değişmesini de beraberinde getirmiştir.

Uzun süre yolları ayrı evleri sapa olan gelenek ve modernin yolu, sınırlı ve yapay mekânlarda, zamanlarda kesişebilmiştir. Kültürel belleğe ait olan objeler modernizmle birlikte müze salonlarındaki, vitrinlerindeki yerini

alır. Modernizm hem geleneği dışlayacak, vücudun bir uzvunu kesip atacak kadar cesur aynı zamanda da kesip attığı bu uzuv üzerinde hakimiyet kuracak kadar erk sahibi olmuştur. Yani modernizm geleneği redd-i miras ederken diğer taraftan da bu miras üzerinde tahakküm kurmayı başarmıştır. Modernizm, geleneğin serbest dolaşımının önüne geçip onun yaygınlık kazanmasına, benimsenmesine mâni olmuş, onu kitabî bilgiye indirgemıştır. Colombo'nun "Bu denli mütevazı bir oyunun asırlar boyunca ayakta kalması ve birçok sanatçıya ilham kaynağı olması oldukça önemlidir" yorumunu da geleneğin modern ve postmodern ile ilişkisi bağlamında değerlendirmek gerekmektedir.

Karagöz bir bakıma seçilmiş bir kültürel bellek ve bilgi olarak yaşatılmasına karar verilen bir kültür parçasıdır. Yalnız burada dikkatimizi çekmesi gereken nokta Karagöz geleneğinin ve kültürünün asırlar boyunca ayakta kalması ile anlatılmak istenenin ne olduğu olmalıdır. Karagöz artık Türk kültürünün gündelik yaşamında varlığını idame ettiren bir gelenek değildir. Karagöz sadece kültürel belleği oluşturan lego parçalarından biri haline gelmiştir. Artık Karagöz, ders kitaplarında okutulan, müzelerde sergilenen bir bilgi nesnesidir.

Günümüzde ise, kültürel belleğin görece dolaşım alanının genişlediğine şahit olmaktadır. Örnekte kültürel bellek artık modern sanatın ve sanatçının kendisinden yararlanmak için başvurduğu bir kaynak olmuştur. Müzeler de sanatçıların kültürel bellekten ilham alarak yarattıkları işlerin sergilendiği kurumlardan biridir. Nitekim, sergi küratörü Paola Colombo sergide gölge oyunu geleneklerini ve onların günümüz sanatı üzerindeki etkilerini gözler önüne sermeyi amaçlandığını hem sergi kataloğunda hem de gazetelere verdiği demeçlerde ifade eder. Bir anlamda bu sergiyle geleneksel gölge tiyatrosunun 20. yüzyıl başında sinemaya ve günümüz çağdaş sanatına etkileri konusunda ziyaretçi meraklandırmak istenmiştir. İstanbul Modern Müzesi Gölgeye Övgü sergisi ile sözel belleği çağın sanatçılarının işlerine, eserlerine konu edilecek bir kaynak olarak gördüğünü anlatır gibidir.

Ziyaretçilerin sergiyi gezerken, sinema öncesi geleneksel dünyaya ev sahipliği yapan gölgelerin arasında yürümesi amaçlanmıştır. Bu yürüyüşte Can Dünder'in sözleriyle izleyicinin elinden tutansa kuklalar, çizgiler, minyatürler olmuştur (Milliyet, 14.03.2010).

İstanbul Modern Müzesinin kültürel bellek ve sanat ilişkisini kurmak için sarf ettiği sergide yer alan işlerden ve etkinliklerden rahatlıkla anlaşılır. Örneğe, Gölgeye Övgü'de, Kara Walker'ın Karagöz ve Karaghiozis oyunlarıyla birçok özellik paylaşan videoları ve siluet enstalasyonlarının yanı sıra, çizimleriyle birlikte resimlerinin de sergilendiği belirtilir. Sergi kataloğunda sergiyle ilgili gözlemlerini anlatan ve genel anlamda sergiyi betimleyen Enrique Juncosa, sergide yer alan sanatçılardan biri olan Walker'ın işlerinde gölge oyunu tekniklerine yer vermekte olduğunun altını çizer (Juncosa, 2009: 38). Juncosa, sergide işleri sergilenen Katariina Lillqvist adlı bir başka sanatçıdan da söz eder. Çek Cumhuriyetinde çalışmalarını sürdüren Katariina Lillqvist, filmlerinde kendi yaptığı kuklaları oyuncu olarak kullanır. Lillqvist hikâyelerini çoğunlukla var olan masallardan ya da edebiyat klasiklerinden, tarihten ve eski inanışlardan uyarlar (Juncosa, 2009: 40).

Gölgeye Övgü sergisinde, 1920'lerde gölge sineması tekniğini geliştirerek, 20. yüzyılın ilk yarısının en önemli animasyon ve film hilesi kullanan yapımcılarından biri olan Lotte Reiniger'in eserleri de yer almıştır. Lotte Reiniger'in yıllarca geleneksel Türk gölge tiyatrosu üzerine Metin And ile mektuplaşmıştır. 1936 gibi erken bir zamanda Karagöz uzmanı Mollas'ın temsillerini görmek için Yunanistan'a gitmiştir. Sanatçının sinema tarihinin ilk uzun metrajlı animasyon filmi "Prens Ahmet'in Maceraları" da sergide sahnelenmiştir. Prens Ahmet'in Maceraları ise temasını Binbir Gece masallarından almıştır (Blattner, 2009: 43-45).

Sergide yer alan 20. yüzyılın en tanınmış sinemacılarından ve tek resim çevrimli animasyon tekniğinin (stop-motion) ustası olan Polonyalı film yapımcısı Ladislav Starewitch'in filmlerinde, ,Ezop, Krylov ve La Fontaine gibi hikayeciler ile fabloların eserlerinden bir dizi anlatı kullanmıştır (Martin, 2009: 49). Sanata ilham kaynağı olarak görülen geleneğin bu anlamda günümüzde daha çok konuşulur, tartışılır ve sergilenir olacağı ortadadır.

Kültürel belleğin sürdürülebilirliği tartışmaları çift taraflı yürütülmektedir. Bir tarafta kültürel belleğin modern sanata ilham kaynaklığı yaparak sürdürülebilirliğinin sağlanacağını savunanlar vardır. Diğer tarafta ise gelenek olduğu gibi korunmalıdır; onun otantikliğine, özüne, sahliliğine ve kadimliğine dokunulmamalıdır, diyenler bulunur. Gölgeye Övgü, kültürel belleğin sürdürülebilirliği tartışmalarını yürüten taraflardan biri olarak görülebilir. Serginin dili geleneğin bir ilham kaynağı olarak yaşamasının, yaşatılmasının mümkün olacağını anlatır. Zira, sergide açık bir biçimde geleneğin ilham kaynağı olarak görüldüğü örnek işler, eserler yer almaktadır. Bunun yanı sıra geleneğin olduğu gibi korunması bir bakıma geleneğin doğasına aykırı bir durumdur. Geleneğin bu özelliği onun olduğu gibi bugüne aktarılamayacağını, bu şekilde sürdürülebilirliğinin sağlanamayacağını göz önünde bulundurmamız gerektiğini hatırlatıcıdır. Çünkü gelenek ya dönüşerek yaşamaya devam etmektedir ya da tamamen donup kültürel belleğin bir parçası haline gelmektedir. Bunun için gelenekten söz ederken onun yaşayan tarafını hatırla tutmak gerekmektedir. Gelenek gölgeye dönüştüğünde yani özü olmayan bir görüntü olduğunda sözünü ettiğimiz şey aslında gelenekten başka bir şey yani kültürel bellek olur. Gölgeye övgü de bu bağlamda aslında geleneğe değil çağdaş sanata ilham kaynaklığı yapacak olan kültürel belleğe yöneliktir.

Sergi, sinema, animasyon ve gölge tiyatrosunun tarihine farklı açılardan ilgi duyan üç farklı izleyici/ziyaretçi profilinin bilgilenmesine yönelik hazırlanmıştır. Bu ziyaretçi profilleri sergiye gösterdikleri merakla, ilgiye göre ve serginin ana, yardımcı temaları bağlamında uzman izleyici, bildiğini

duymak isteyen izleyici ve öğrenmeyi öğrenen izleyici olarak sınıflandırılabilir. Uzman izleyici bir anlamda küratörün düşünce dünyasını okumaya gelen, farklı bir bakış açısı kazanmak isteyen, zamanını müze programına göre ayarlamış olan izleyicidir. Bu grubun çoğu akademik değilse de hepsi entellektüel çevredendir. Hazır bulunuşluk seviyeleri üst düzeyde olan bu grup müzenin, serginin vermek istediği iletileri sorgulayan, tartışan ve düşündüklerini kullanan insanlardan oluşur. Bildiğini duymak isteyen izleyici grubu ise, daha çok zaman problemi yaşayan ve çoğu şeyi bildiğini varsayan, genel anlamda kültüre, sanata ilgili insanlardan oluşur. Ancak sırası gelmişken ifade etmek gerekirse bu tür temalı ya da konsept sergisi olan müzelerin izleyici profilinin çoğunlukla uzman ve öğrenmeyi öğrenen izleyici grubundan oluştuğu söylenebilir.

Son grup ise, öğrenmeyi öğrenen gruptur. Bunların çoğu öğrencilerden oluşur. Örnekte İstanbul Modern Eğitim ve Sosyal Projeler Birimi, “Gölgeye Övgü” sergisine paralel olarak eğitim sponsoru Garanti Bankası’nın katkılarıyla çocuklar ve gençler için “Gölgenin Peşinde” adlı program hazırlamıştır. Bu program, öncelikle gölge tiyatrosu olmak üzere, geleneksel sanat formlarından esinlenen çağdaş sanat yapıtlarını tanıma, sanatçıların kullandıkları malzeme ve teknikleri deneme olanağı sunmuştur. Müzenin Eğitim Odasında ve Genç İstanbul Modern kısmında gerçekleşen programda çocuklar ve gençler masallar dünyasına adım atmıştır. Etkinliğe katılan çocuklar ve gençler, sanatçılarla, aileleriyle birlikte düşlerindeki gölgeleri ve kuklaları oluşturmuştur. Sanatçıyla Buluşma 7-14 yaş arasındaki çocukların, Ahmet Elhan ile bir çeşit yanılsama oyunu oynanmasına, Cengiz Özek ile Karagöz kuklalarının yaratılmasına, Nalan Yırtmaç ile gölge resimleri çizilmesine vesile olmuştur. “Ailece Sanat”ta ise, 6-16 yaş grubu çocuklar ve aileleri birlikte kukla oyunu gerçekleştirmiştir. 4-12 yaş grubu için düzenlenen “Çocuklar İçin Atölye Çalışmaları”nda; “Gölge Resimleri”nde çocuklar çizimleriyle masal ve resmi buluşturmuştur. “Minik Kahramanların Dev Gölge”nde minik heykeller yaratıp, özel aydınlatmayla gölgelerini

oluşturarak gölge oyunu oynamıştır. Yine öğrenmeyi öğrenen izleyiciler için müzede başka etkinlikler de yer alır.

“Gençler İçin Animasyon Atölyesi”nde, 13-18 yaş grubu gençler için, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, İnteraktif Medya Tasarımı Anabilim Dalı öğretim görevlilerinin bölüm öğrencileriyle birlikte yürüttüğü üç farklı animasyon atölyesi düzenlenmiştir. “Stop motion - Cut-out”, “Dijital animasyon” ve “Çizgi animasyon, scrapbook” başlıklı bu atölyelere katılanlar, çeşitli nesnelerden, kendi fotoğraflarından ya da çizimlerinden yola çıkarak animasyonlar üretilip temel dijital animasyon tekniklerini kullanarak bilgisayar ortamında kurgularını yaratmıştır. Gençler, ürettikleri animasyonları 25 Nisan’da saat 14.00’te İstanbul Modern Sinema’da düzenlenen “Genç Animatörler” gösteriminde sunmuştur.

Yarıyıl tatilinde ise “Gölgenin Peşinde” programının yanı sıra, İstanbul Modern’de 7-9, 11-12 yaş grubundan çocuklar “Gölge Oyunu” oynamıştır. Geleneksel gölge tiyatrosundan esinlenerek gerçekleştirilen bu dört günlük projede çocuklar, her hafta farklı bir gölge oyunu tasarlayıp gölge karakterler oluşturmuş, kostüm ve dekor yaratmış, belirledikleri diyaloglarla oyunun senaryosunu hazırlamıştır. Düş kurmanın, öykü yaratmanın ve gölgelerin büyülü dünyasını paylaşarak yarattıkları gölge oyununu, etkinliğin son gününde ailelerine sahnelemiştir.

Yukarıda öğrenmeyi öğrenen izleyicilere yönelik olarak müzenin çeşitli kuruluşlarla ortaklaşa geliştirdiği programlar geleneksel gölge tiyatrosu olarak Karagöz’ün gerek teknik gerek içerik anlamında yeni yetişen kuşağın sanatsal ve kültürel etkinliklerinde yararlanabileceği bir kaynak olarak işaret edilmiştir.

İstanbul Modern Müzesi Gölgeye Övgü’de belirli bir teze dayanan bir sergi mekânı ve performans tekniklerinin (tiyatro, sinema gösterimi) ve eğitici atölye çalışmalarının kullanıldığı bir kültür merkezi olarak ikili bir yapıda

hizmet vermiştir. Bu serginin neden ve nasıl yapıldığına odaklanan bu çalışmada Gölgeye Övgü sergisi ile verilmek istenen iletileri ana ve yardımcı temalar başlığı altında ikiye ayırsak da serginin postmodern doğası bu çabamızı anlamsızlaştırabilir. Nitekim, sergi tek bir doğruya değil, birden çok doğrunun olabilirliğine işaret eder gibidir. Değişik insan çevreleri tarafından kabul edilen doğrular, gerçekler söz konusudur. Sergi ise insanın aklını dönüştürme uğraşına girmez. Sergide, ana tema ve yardımcı tema sınıflamalarına rağmen aslında tek bir merkez ve çıkış odağı yoktur. Doğu ve Batı sergide karşı karşıya getirilmekten ziyade yan yana gelmiştir. Ancak, sözel bellek bu sergide Doğu'nun bir göstergesidir. Sergi mantığında “ya ..ya” anlayışı yerine “hem ... hem de” anlayışı yer almaktadır. Çünkü Karagöz hem Türk hem Yunan kültürüne ait izler taşır, gölge oyunu hem Doğu kültürüne hem Batı kültürüne ilham vermiştir, sergi hem uzman izleyici hem turist bakışına hitap eden bilgiler sunmaktadır, bu gölge oyunu hem sanatın hem eğitimin ilham kaynağıdır.

Gölgeye Övgü sergisinin ana teması gölgenin çağrışımıyla gerçekliğe, geleneğe ve postmodernin kabulüne dayalıdır. Bu yönüyle sergi daha çok evrensel uzman izleyiciye seslenir. Ancak serginin anlatmak istediği yardımcı temaların başında Karagöz'ün Türk Yunan köklerini ve birlikteliğini gösterme gayreti yatar. Bu yardımcı temayı anlaması beklenen de yine evrensel uzman izleyicidir. Bunun yanı sıra bildiğini görmeye gelen ve çoğu yerli izleyicinin yüzeysel bilgisine ve algısına yaranan başka bir yardımcı düşünce ise Karagöz'ün kadim Türk geçmişini ön plana çıkarır. Dolayısıyla sergi içerikleri, tatları ve kalorileri birbirine benzemeyen üç katlı bir pastaya benzetilebilir. Herkesin yiyeceği kısım önceden belirlenmiştir. Pastadan pay almak için yaklaşanların açlık derecesine ve damak tatlarına göre dilimlenmiş pastalar kendilerine uzanan elleri bekler bir şekilde servis edilmiştir.

3.4.3. Karagöz Neden Ve Nasıl Öldürüldü?

Sözel belleğin müzelerde sergi malzemesine dönüşmesi umutsuz bir arayışın izlerini de taşır. Karagöz çağa adapte olabilir, belki eski güzel

günlerine geri dönebilir. İnsanlar onu izlemek için yeniden istek duyabilir. Bir önceki bölümde ayrıntılı olarak tartıştığımız geleneğin sürdürülebilirliği konusu bu bölümde geleneğin terk edilmesi sürecine iktidar penceresinden bakan bir yaklaşımla ele alınacaktır. Geleneksel olanın temsiline iktidarın etkisi, öncelikle siyasî kültür politikaları ekseninde sonrasında ise müzenin hamisi özel sektör kuruluşunun benimsediği tutumlar merkezinde sorgulanacaktır. Çok yönlü işleyen iktidar güçlerinin ilişkisi birbirinin önünü açma, birbirini kısıtlama ve yok sayma üçgeninde değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Toplumun yaşadığı çok yönlü bir değişim neticesinde unutilan gelenekler ve eski yaşama dair nesneler bundan sonra müzenin konuklarıdır. Burada unutma olgusunun yaşam koşullarının ve sosyal ilişkilerin tamamen değişmesi sonucu ortaya çıktığının altı çizilmelidir.

Bugün özellikle Kültür Bakanlığının, akademik camianın, uluslar arası kültür örgütlerinin vehimleri ve yönlendirmeleri doğrultusunda sabitlenmiş folklor ürünlerini ve ara zamanlı gelenekleri yaşatmak için çeşitli yollara başvurulmaktadır. Ortak bir söylemle bu değerlerin derlenmesi, korunması, müzelenmesi ve en mühimi yaşatılması, sürdürülebilirliğinin sağlanması amaçlanmaktadır. Karagöz üzerinden anlamaya çalışacak olursak aslında korumanın ve yaşatmanın birbirine tezat teşkil eden fotoğrafı daha netleşecektir. Tam bu noktada kültürün yok olma süreci kadar doğumunu da göz önünde tutmamız gerektiğini anlamak zorundayız. Yaşadığımız kültür toplumca yapılan bir dizi seçimle biçimlenmiştir. Endüstrileşme, kapitalizm, pozitivizm, küreselleşme, Batılılaşma gibi dayatmaların da işin içinde olduğu bu süreçte toplum bir yaşam tarzı geliştirir. Ortak bir dil olarak benimsenen bu yaşam tarzının öğeleri de zaman içinde kendini belli eder. Halkın her kademedede olumlu ya da olumsuz oyuyla, katılımıyla, beğenisiyle bir kültür yaratılır. Kültürün bir parçası haline gelmek isteyen öğeler kendini topluma kabul ettirebilir ya da toplum tarafından benimsenmeyebilir. Yeni bir yaşam biçimine geçişimiz onun değerlerini de benimsememize kapı aralar. Yaşama

tarzımızın kültürel yapıları doğurması ve yok etmesi hadisesine Karagöz penceresinden bakmak ve Karagöz'ü yaşatmak için bir çıkar yol bulabilir miyiz sorusuna yanıt vermek doğru olacaktır.

Karagöz geleneğinin sürdürülebilirliğini sağlama tartışmaları sürerken sıklıkla üzerinde durulan ilk konu Türkiye'de bu tiyatroya ilgisizliğin boyutları ve sebepleri ile ilgilidir. Diğer taraftan kamuoyunun ve bilim insanlarının aklını kurcalayan şey Karagöz'ün Yunanistan'da nasıl yaşatıldığıdır. Örneğe Öcal Oğuz, Yunanistan'da 40 Karagöz ustası var olduğunu ve her birinin yılda 250 oyun sergilediğini belirtir. Üstelik Yunanistan'da Karagöz oyun biletlerinin yüksek fiyatlara satıldığını Türkiye'de ise çok uygun tutulan bilet fiyatlarına rağmen bu tiyatronun izleyici bulamadığına değinir (Zaman, 04 Eylül 2009). Can Dünder da 05.04.2009 tarihli Milliyet gazetesindeki köşe yazısında Karagöz ölürken Karaghiozis nasıl yaşayabildi? diye sorar. Dünder da merak eder Karagöz 19. ve 20. yüzyılda Yunanistan'da canlanırken, Türkiye'de neden gösterimden kalkmıştır? Gölgeye Övgü sergisinin, ülkemizde bir vesile ile yürütülen bu tartışmaları yeniden alevlendirdiği söylenebilir. Örneğe, Toplumsal Tarih Dergisinin Ocak 2009 tarihli 181. sayısı söz konusu tartışmaların yürütüldüğü bir zemin olmuştur. Derginin kapağında Balkanlar ve Türkiye Bağlamında Karagöz'ün Adaptasyonu ve Değişimi başlığı yer alır. Ne var ki konu dönüp dolaşıp Karagöz'ün Türkiye'deki ahvaline ve Yunanistan'da nasıl olup da yaşatıldığı meselesine getirilir. Karagöz, Yunanistan'a Osmanlı egemenliği döneminde girmiş, buna rağmen Karaghiozis□ adıyla Yunan sahnesine içtenlikle adapte edilmiş. Yıllar içinde de bir alt kültür olarak popülaritesini sürdürebilmiştir. Dergiden, halen bazı Atina kahvelerinde Karagöz izlenebildiğini de öğrenmekteyiz.

Gölgeye Övgü'nün katalog kitabının giriş yazısında ise Colombo, Karaghiozis'in 19. yüzyılı 20. yüzyıla bağlayan yıllarda gerçekleşen birinci sanayi devrimi sırasında geliştiğini ifade eder. Karaghiozis hızla toplumsal hiyerarşinin en altında yer alan kentli marjinal proletaryanın özelliklerini almıştır. Dolayısıyla yoksullar ile varlıklılar arasındaki diyalektiğe dayanan

oyunlar için büyük olanaklar yaratmıştır. Karaghiozis'in kimi versiyonlarında günün toplumsal ve siyasî olayları yansıtılıyordu. II. Dünya Savaşı sırasındaki Alman ve İtalyan işgalinden 1970'lerdeki başbakanlara, politikacılara uzanan daha çağdaş politik yorumlar yapılıyordu (Colombo, 2009:14). Yunanistan'da Karagöz gölge oyununun daha uzun ömürlü olmasında şüphesiz pek çok etmen söz konusudur. Ne var ki en büyük etmenin oyunun karakteristik özelliklerinden biri olan siyasî eleştirilere açık ve iktidara muhalif yapısının korunması olduğu ileri sürülebilir.

Türkiye bağlamında düşünüldüğünde Karagöz geleneğini yaşatmak yerine onu sessizce yaptığı bir anlaşma ile müzenin güvenilir ve koruyucu ellerine teslim etmeyi tercih eden bir toplumla karşı karşıyayız. Bu minvalde geçmişte Karagöz'ü doğuran toplum koşullarının ve yaşam tarzının değişimini hatırlamak yerinde olacaktır. Karagöz gibi seyirlik oyunlarımız bir zaman toplum hayatının bir parçasıydı. Kaynağı ne olursa olsun Türk kültürünün karakteristik nüvelerini içselleştirmiş olan gölge oyunu Karagöz, işlediği tema, oyunda yer alan kişilikler, konuşulan dil ve kostüm bakımından tamamen 16-19. yüzyıl aralığındaki Osmanlı yaşamını dile getirmektedir. Bu dönemde Karagöz, her şeyden önce toplumsal hayatın tüm aktör ve figüranlarını sahnesine taşımış bir gösterimdir. Hacivat toplumun aydın, elit olduğu kadar çıkarlarını gözeten insanların timsalen sahnede yerini alır. Karagöz eğitimsiz ama kurnaz, okumamış ancak akıllı insanların kendilerini görebilecekleri bir karakterdir. İşçisi, esnafı, memuru, köylüsü, akıllısı, delisi, hancısı, hamamcısı ile tüm meslek grupları perdededir. Tüm etnik kimlikler de Laz, Çerkez, Kürt, Ermeni, Yahudi, Arnavut, Acem perdede kendilerine yer bulur. Osmanlı kent hayatını geniş bir açıyla kadrajına yerleştiren Karagöz, kent yaşamını bütün çarpıklığı ve gülünç yönleriyle seyirciye sunar. Sosyo-kültürel bir çözümlemeyle toplum hayatını sergiler.

Osmanlı toplum hayatını tamamladığı düşünülen Karagöz parçalanıyor, çöken imparatorlukla beraber canlılığını yitirir. Bu sırada ise, Karagöz'ün karakteristiğinin bir parçası olan etnik kimlikler Osmanlı'nın uluslaşma sürecini

tetikleyici güçlere dönüşmüştür. Böylelikle etnik kimliklerini bayrak yaparak ulusallaşan Osmanlı tebaasının Karagöz perdesindeki yeri boş kalmıştır. Kurulan yeni devlet de etnik kimlikleri dışlamadan bir üst kimlik etrafında millî birlik duygusu yaratmayı amaçlamıştır. Atatürk, millî birliği oluşturma ülküsünü 1 Mart 1922'de Meclis'in üçüncü toplanma yılını açarken şöyle ifade eder:

Türkiye halkı ırken ve dinen ve harsen müttehit, yekdiğerine karşı hürmet-i mütekabile ve fedakarlık hissiyatı ile meşhun ve mukadderat ve menafi-i müşterek olan bir heyet-i içtimaiyedir (Aktaran İnan: 2000: 92).

Oldukça hassas ve önemli bir dönemeçten geçen Türkiye'nin ulusal birlik ve bütünlüğü sağlamak için halk arasında sivrilecek ırk ve din üstünlüğüne tahammülü yoktu. Halk ortak bir geçmiş, ortak bir kader, ahlâk ve ideal çizgisinde bir ve bütün olacaktı. Bunun yanı sıra Karagöz'ün eleştirel yorumlarına ve değerlendirmelerine de Cumhuriyet rejimi kurulduğu günden bu yana ihtiyaç duymamıştır. Keza Cumhuriyet yönetimi, Karagöz geleneğinin eleştirel tavrının yeşereceği verimli alanlar da vaad etmemiştir. Çünkü, Karagöz siyasidir, utanmazdır, ahlak kurallarına, iktidarlara, iktidarların yanlışlarına karşı muhaliftir. Taşlamacıdır, yergiyi alaya vardırırmaktan çekinmez. İstibdat dönemleri dışında tuhaf bir dokunulmazlığa sahiptir. Kutsal sayılan Halife'ye ve Padişah'a bile sivri dilini uzatır. Sadrazamlara, vezirlere, devlet büyüklerine, din adamlarına ise söylemediğini bırakmaz. Cumhuriyet yönetimi Karagöz'ün serbest kürsü olma ruhuna ayak uyduramayacağı için bu geleneği değişik yollarla baskılamıştır. Örnekse, CHP iktidarının İçişleri Bakanlığı, 1937 yılında yayımladığı genelge ile yetmiş kadar halk kitabının yeni gereksinimler doğrultusunda düzeltilmesi ve modernleştirilmesi için çağrıda bulunmuştur (Erdoğan, 1998). Bu çağrı uygulaması Karagöz geleneğinin birçok açıdan yara almasına neden olur. Karagöz gölge oyununun karakteristik özelliklerinin kağıt üzerinde bile kalmasına imkân tanımayan bir uygulama hayata geçirilir. Şöyle ki Necmi

Erdoğan'ın "Popüler Anlatılar ve Kemalist Pedagoji" adlı makalesinde aktardığına göre, bu kitaplarda yer alan Karagöz oyun metinlerinde Karagöz ve Hacivat dışındaki kalıp tipler oyundan çıkarılmıştır. Karagöz oyunlarının biçim özellikleriyle de oynanmıştır (Erdoğan, 1998: 120). Kısaca yeni kurulan Cumhuriyet yönetiminin Karagöz ile ilgili güttüğü kültür politikasını dönemin içinde bulunduğu özel koşullar nedeniyle hiç yargılamadan gözler önüne sermek önemlidir. Karagöz geleneği bu kültür ikliminde yeni sürgünler vermekten mahrumdur. Zira bu gelenek kendisine tahsis edilen geniş hatta sonsuz özgürlük çayırlarında yaşamaya alışmıştır. Şimdi sözü Karagöz'ün içinde bizzat yer aldığı kültürel ortama getirmek doğru olacaktır.

Metin And, 1911 yılında Sultan Abdülaziz'in Karagöz'e siyasi taşlama yasağı getirdiğini ama Karagöz'ün sünnet çocuğu eğlencesi olmayı reddettiğini ve bir mizah kültürü olarak varlığını sürdürdüğünü belirtir. And, 19. yüzyılın ilk yarısında birçok yabancı tanığın da bu konudaki gözlemlerini aktarır. Örneğin Louis Enault'a göre, Karagöz, saltçı ve tümelci bir yönetim altındaki bir ülkede sınırsız özgürlüğün temsilcisidir. Aynı yazara göre Karagöz sansür tanımaz, bir vodvilci, inançsız, yasak tanımaz, söz dinlemez bir gazetecidir. Onun kişiliği kutsal ve eylemi ise dokunulmazdır. Sultan'dan gayrı hiç kimse Karagöz'ün dilinden kurtulamaz. Adolphe Slade ise Enault'un Karagöz'ün Sultan'a dil uzatmadığı görüşünün tersi bir yorumda bulunur. Yazara göre Karagöz Sultan'a ve vezirlerine de sataşmaktadır (Aktaran And 2009: 29). Fransız yazar Joseph Pierre Agnes Mery ise Karagöz'ü Avrupalı ve Amerikalı gazetecilerle kıyaslar. Ona göre, Avrupa'daki gazeteler dahi bu denli saldırgan değildir. Amerika, İngiltere, Fransa gibi ülkeler bile siyasal sataşmalar bakımından daha sınırlıdır, buna karşın Karagöz, mutlakıyla yönetilen ülkede başıboş bir günlük gazete gibidir. Üstelik yazılı değil sözlü olduğu için daha da ürkütücüdür. Başka yerde Karagöz'ün söylediklerinin tek bir satırını yazan ya tutuklanır ya da sürülürdü, oysa Karagöz'e hiçbir şey olmaz. Başka bir tanık, Karagöz'ün taşlamasını yönelttiği ister paşa, ister ulema, ister bankacı, tacir vb. olsun kimseyi esirgemediğini, her sınıftan her uğraştan kişiyi perdeden geçirdiğini, her birini kendine özgü çizgilerle

vurguladığını belirtir. Kimliğini saklayıp bu gösterilere gelen vezirlerin kimi kez çok sert gerçekleri işitmek zorunda kaldığını ifade eder (Aktaran And 2009: 30).

Kahvehanelerde ve şenliklerde halkla yani seyircisi ile buluşan gölge oyunu bilindiğinin aksine sadece ramazan ayı etkinliği değildir. Örneğin Nurhan Tekerek Karagözün kalabalığın bulunduğu her yerde oynandığını ileri sürer (Tekerek, 2008). François Georgeon da Osmanlı döneminde, İstanbul ahalisinin, Karagöz seyri için, bir şehzadenin doğumunu veya sünnetini, kutsal gün Cuma'yı ve özellikle de ramazan gecelerini iple çektiklerini aktarır (Georgeon, 2000: 83).

Karagöz oyunu kanavasını belli olsa da metinsiz, doğaçlamaya dayalı bir oyundur. Oyunu kuran hayalî, her şeyden önce sosyolog gözüne sahip bir gözlemcidir. Bu özellik onu halkın içinde yaşayan, halkı tanıyan ve aslına bakılırsa ahlâkın üstünlüğü noktasında da olayları tarafsız değerlendirebilen bir kişi yapmaktadır. Mehmet Çiftçi, toplumsal ve siyasal yergi üzerinden mizah yapan eserlerde mizahçının, gerçekten hareketle gerçek dışı bir ortam yarattığını belirtir (Çiftçi, 1998: 147). Koestler de mizahçının, cemiyetten topladığı ekonomik, kültürel, manevî ve sosyal değerleri içeren verileri, toplumsal ve siyasî yergiye göre yeniden biçimlendirerek gerçek dışı ortama aktardığından söz eder (Koestler, 1997: 67 - 70).

Osmanlıda bir serbest kürsü gibi çalışan Karagöz oyun geleneğinin Cumhuriyet'le içine girdiği çözülme sürecinin erken tarihi 19. yüzyıl sonunda başlamıştır. Peri Efe, Medeniyet Bir Memlekete Hâricden Girmeyub İçinden Çıktığı Gibi, başlığını taşıyan makalesinde Batılılaşma hareketlerinin edebiyat ve sanat alanında sürdüğü bu dönemde orta oyunu ve Karagöz geleneğinin Namık Kemal ve Haşmet tarafından nasıl eleştirildiğini onların yazılarından verdiği örneklerle anlatır. Efe'nin verdiği bilgilere göre, Namık Kemal 31 Mart 1873 tarihli İbret Gazetesindeki Tiyatro başlıklı yazısında Batılı tiyatro ile ortaoyununu kıyaslamaktadır. Tiyatronun ne olduğunu uzun uzun anlatan

Kemal, Zuhurî kolunun da bir nev'i tiyatro demek olsa da edebî anlamına uzak olduğu için okumuşların nefretini kazandığı, cahillerin ise, ahlâkını bozduğuna değinir. Tiyatro ortaoyunu değildir. Çünkü ortaoyunu yalnız güldürür. Tiyatro ise kah ağlatır kah güldürür (Aktaran Efe, 2009: 82). 3 Haziran 1874'te Şark Gazetesinde çıkan bir habere göre ise, ortaoyunu genel ahlakı bozduğu için men edilmelidir (Aktaran Efe, 2009: 84). Belirtilen dönemde geleneksel Türk tiyatrosunun her alanına yöneltilen eleştirel bakış, geleneği ötekileştirme sürecinin üzerinde yükseleceği bir temel olarak değerlendirilebilir.

Karagöz geleneğinin kültürel belleğe dönüşmesinde sıklıkla II. Meşrutiyet sonrası ve erken Cumhuriyet dönemindeki Batılılaşma, modernizm hareketleri neticesinde önce tiyatronun yaygınlaşması, ardından sinema ve televizyonun toplum hayatına nüfus etmesi gösterilir. Genel kanıya göre, Karagöz geleneği böylelikle Türk eğlence ve kültür hayatındaki yerinden olmuştur. Ancak belirtildiği gibi modern hayatın getirdiği teknolojik gelişmelerin ötesinde bu geleneğin bilgi nesnesine dönüştürülmesi sürecini değerlendirirken daha derin okumalar yapmak gerekmektedir.

Karagöz geleneğinin ötekileştirmesinde olduğu gibi kültürel sürdürülebilirlik programlarının uygulamaya geçirilmesinde de iktidar güçlerinin etkisinden söz edilebilir. Geline son noktada iktidarın çok katmanlı yapısını ve Gölgeye Övgü sergisi özelinde özel sektörün serginin biçimlenişine etkisinden söz etmek gerekir.

İstanbul Modern TÜSİAD kurucu üyelerinden ve İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın kurucusu Nejat F. Eczacıbaşı'nın sanatsal ve kültürel bir teşebbüsüdür. Siyasî iktidarın bu müzecilik hizmetini desteleyen tarafı müzenin kendine mekân arama çabaları sırasında görülür. İstanbul'da dört numaralı gümrük antreposunu ana mekânı olarak kullanmaya karar veren müze yönetimi, alanın daimi olarak kullanılması iznini bizzat Başbakan Recep Tayyip Erdoğan'ın onayı ile alır. Böylece, müze projesinin önündeki

ana engel kalkmış olur. Bu anlamda kültür ve sanat dünyasındaki oluşumların belirleyicisi olarak devlet ve özel sektör iktidarı ortak hedefte birbirlerinin gücüne güç katmıştır. Çok yönlü işleyen iktidar güçleri ilişkisi birbirinin önünü açma yolunda bir adım atmıştır. Eczacıbaşı Holding'in siyasal iktidarla ve devlet politikaları ile ilişkisi devletin kültür ve sanat kuruluşlarını teşvik eden yasalar çıkarması ekseninde de değer kazanmaktadır. Eczacıbaşı hem kendi hamiliğinde olan kurumların sponsoru olarak devletin kültür politikaları dahilinde vergi indiriminden yararlanmakta hem de kendi düzenlediği etkinliklere sponsor çağrısı yaparak düzenlediği etkinliklere maddî destek sağlamaktadır. Sponsorluk ekonomik değeri olan bir metanın kullanıma sunulmasını gerektirir. Bu ekonomik meta nakdi olabileceği gibi sanat ya da kültür nesnesi de olabilir. Gölgeye Övgü Sergisine de hem özel hem de devlet koleksiyonlarının cömert katkıları olmuştur. Serginin ve katalogun oluşturulmasında ise, Avrupa Kültür Fonu, Finlandiya Büyükelçiliği, FLOS, FRAME Fund, George Draganos, Goethe Enstitüsü-İstanbul, İrlanda Büyükelçiliği, Moderna Museet, Polonya Büyükelçiliği, UBS AG ve Yunan Büyükelçiliği destek vermiştir. Katalogda İstanbul Büyük Şehir Belediyesi de sergiye hizmeti bulunan kurumlardan biri olarak anılmıştır.

Gölgeye Övgü sergisini konu aldığımız bu bölümde müze iktidar ilişkisinin bir boyut daha kazandığına şahit olunur. Müze, bir kültür sanat yatırımı olarak ailelerin, iş dünyası temsilcilerinin temayüz kazanması noktasında araçsallaştırılır. İstanbul Modern bu yönüyle Eczacıbaşı ailesinin kendini yurt içinde ve yurt dışında sergileme mekânı olarak da değerlendirilebilir.

İstanbul Modern Müzesi kuruluş tarihinden beri düzenlemiş olduğu sürekli ve süreli sergilerle müze yönetim kurulu başkanı Oya Eczabaşının belirttiği gibi Türkiye'nin sanatsal yaratıcılığını kitlelere ulaştırmayı ve kültürel kimliğini uluslararası sanat ortamıyla paylaşmayı amaçlayarak, disiplinlerarası etkinliklere ev sahipliği yapan bir müze olmuştur

SONUÇ

Bu tezde, Türkiye Cumhuriyeti tarihi boyunca, iktidarı elinde bulunduran güçler tarafından müzenin nasıl araçsallaştırıldığını müze ve sözel bellek ilişkisi bağlamında araştırılmıştır. Bu bağlamda tezde, her biri ayrı bir müze retoriğine sahip Mevlâna Müzesi, Ankara Etnografya Müzesi, Vedat Nedim Tör Müzesi, Gazi Üniversitesi Somut Olmayan Kültürel Miras Müzesi, Yaşayan Müze, İstanbul Modern Müzesi ile Halkevleri Müzecilik Kolları iktidar ve sürdürülebilirlik kurumları olarak değerlendirilmiştir. Bu çok katmanlı yapıyı bütün bileşenleri ile anlamak için folklor, müze ve tarih disiplinlerinin ilgili kuramsal bakış açılarından yararlanılmıştır. Çalışma, birden çok bilimsel disiplinin sunduğu bakış açılarıyla zenginleştirilmiştir. Ayrıca, sözlü edebiyat ürünlerinin iktidarın meşruiyetini kurmada nasıl araçsallaştığı da müzeler ekseninde sorunsallaştırılmıştır.

Özellikle Cumhuriyet dönemi müzelerinde sözel bellek temsillerini iktidar ve sürdürülebilirlik kavramları bağlamında tartışan bu çalışmada, sözel bellek kavramı üzerinde durulmuştur. Sözel bellek bir müze nesnesi olarak değerlendirilmiş ve bu belleğin müze mekânlarında sergilenme biçimleri tarihsel gelişim süreçleriyle birlikte okunmuştur. Yakın tarihimize müze kurumunun sözel bellekle kurduğu ilişki bağlamında eğilmek, bir anlamda siyasî iktidar ve halk iktidarının kesiştiği ve birbirinden uzaklaştığı alanları göstermek bakımından önemsenmiştir. Sonuç olarak müze mekânlarını belirleme, müzede sergilenecek eserleri seçme ve bunları sergilemede yöntem belirleme haritası çizilirken her iktidarın kendi renklerini kullandığı ve kendi sınırlarını çizdiği tespit edilmiştir. Tespit edilen bu sınırlar tezin bölümlerinde ayrıntılı olarak çözümlenmiş ve ortaya çıkartılmıştır.

Bu bağlamda girişte tezde kullanılacak kavramlar ve tarihsel bağlam bir arada irdelenmiştir. Tarihsel bağlam ve müzelerin gelişim süreci bir arada ele alınırken amaç, tarihin iktidarının müze iktidarını belirleyici bir unsur olduğunu vurgulamak olmuştur. Ardından müze, bellek, gelenek, iktidar,

bağlam ve sürdürülebilirlik kavramları tartışılmış ve bu kavramların birbiriyle kurdukları ilişki sorgulanmıştır. Bunun sonucunda her bir kavramın diğeriyle sıkı bir ilişki içersinde olduğu tespit edilmiştir. Çağdaş müze algısını içselleştirebilmenin yollarından birinin de, kavramlar arası ilişkilerin isabetli kurulması olduğu saptanmıştır. Bunun yanı sıra girişte, müze kurumunun dünya ve Türkiye'deki tarihi serüveni ele alınmıştır. Böylece, çalışmada kullanılacak olan kuramsal ve kavramsal çerçeve belirlenmiştir.

Tezin ilk bölümünde “Sürdürülebilirlik, İktidar Bağlamında Sözel Bellek ve Erken Dönem Cumhuriyet Müzeleri” başlığı altında Mevlâna ve Ankara Etnografya Müzesi sözel belleğin iktidar üzerinden tartışılmasını mümkün kılmıştır. Erken Cumhuriyet dönemi iktidar politikalarına ayna tuttuğu düşünülen bu müzelerde sözel bellek olarak adlandırdığımız sözlü edebiyat ürünleri müze mekânına bağlı olarak anlam kazanmaktadır. Müze mekânının, müze binasının bu anlamda bir efsane üretim alanı olduğu anlaşılmıştır. Bu haliyle de müzelerin efsane yaratma geleneğini sürdüren mekânlar olduğu saptanmıştır. Bu savı, ilgili bölümlerden verilecek örneklerle somutlaştırmak yerinde olacaktır.

Müzeye dönüşen Mevlâna Dergâhı ve Türbesi, müzenin en önemli sergi nesnesidir. Mekâna bağlanan efsaneler etrafında biçimlenen müzenin bir önceki yaşamından kendisine miras kalan efsane repertuarı vardır. Bunun yanı sıra müze mekânının, yakın zamanda oluşan efsanelere de kaynaklık ettiği anlaşılmıştır. Bu genellemeyi yapmaya Mevlâna Müzesinin inanç merkezli doğası imkân tanıyor gibiyse de aslında müzelerin genel anlamda efsane oluşumuna uygun bir doğası olduğu görülmüştür. Burada, insanoğlunun yazı öncesinden beri dış bellek unsurlarını bilgiyi, anıyı kısaca unutmak istemediklerini mekâna bağlama geleneği hatırlanmalıdır. Modern dönemin hatırlamayı somutlaştıran sureti müzeler de tıpkı sözün egemen olduğu dönem aklının karakteristiği gibi belleğin mekâna raptedildiği taşlardan, mağaralardan farklı değildir. Bir efsaneyi taşıyan taş, mağara, mezar taşı gibi müzeler de sözel belleği saklayan yerlerden biridir. Zira

mekânın bilgi tutucu, deneyim saklayıcı yeteneğini fark eden insanoğlu mitolojik devirlerden beri aynı yöntem ile unutmaya meydan okumuştur. Hatırlamayı çağıran, tetikleyen teknolojiler bulma yeteneğine sahip olan insan unutan zihniyle insanlık tarihi boyunca bin bir türlü hatırlama teknolojisi kullanarak mücadele etmiştir.

Mevlâna Müzesi ve Kutsalın Dokunulmazlığı bölümünde ele alınan efsane hatırlanacak olursa efsaneler uzun yıllar boyunca kendi anlatı sınırlarına yenilerini de ekleyerek yaşamaktadır. Ne var ki, bilginin mekân ile kurduğu ilişki özelinde ölümsüzleşmesi bellek içeriğinin olduğu gibi korunduğu anlamına gelmez. Müze de efsanelerin anlam binasına bir kat daha çıkararak anlatının tarihselliğini de derinleştirmektedir. Efsanede sözü edilen iki farklı tarihsel dönemin temsilcisi kahramanlar, doğal olarak kendi iktidar dönemlerini temsil etmektedir. IV. Murat ve Atatürk iktidarına gönderme yapan bu efsanenin zaman içinde kazandığı derinlik çok açık olarak ortaya çıkmıştır. Efsanenin derinlik ya da katman kazanmasını sağlayan dış bellek aracı ise müze olmuştur.

Mezar odası da mezar odası üzerinden anlatılan efsane de Mevlâna Müzesinin en çok bilinen sergi nesneleridir. Bu sergi nesnelerinin bilinirliği görülmesi yasaklanan ve gizemini bu yasaktan alan müze odasından kaynaklanmaktadır. Bu noktada müzelerin sözel belleği sergilemede kullandığı sıra dışı bir sergileme tekniği ile karşılaşmıştır. Bu sıra dışı sergileme yönteminin ise müzeler tarafından sahip oldukları nesnelerin değerini arttırmak için tarih boyunca kullanıldığı bilinmektedir. Müzeolojik bir sergileme stratejisi olarak gizleme, bugünün müzecilik anlayışında koruma ve nesneyi anlaşılmazlığının ardına gizlenmeye dönüşmüş olduğu tespit edilmiştir. Ancak, inanç temelli yapıların müzeye evrilmesi sırasında müzenin manevî aurasının geçmişte olduğu gibi bugün de nesneleri büyüsel öykülerle kuşatmaya devam ettiği fark edilmiştir. Bu türden efsanelerin müze yönetimi, devlet kurumları, izleyiciler ya da bilim insanları tarafından çürütülmeye

çalışılmasının da aslında müze üzerinden yeni efsanelerin üretilmesi anlamına geldiği görülmüştür.

Mekân, bu tezde müze binası merkezinde müzenin içini ve dışını temsil etmektedir. Mevlâna Müzesinde müze binası üzerinden temsil edilen sözel bellek unsurlarına değinilmiştir. Tezde temsil mekânının müze bağlamında müzenin bulunduğu, inşa edildiği alana kaydığı örneklerle yer verilmiştir. Etnografya Müzesi için de müzenin inşa edildiği Namazgâh tepesi bir efsane üretim alanı olduğu kadar müze ile kurduğu ilişki bağlamında aynı zamanda bir sergi mekânı olarak da karşımıza çıkmıştır. Tepenin, Bizans hatıraları, Selçuklu ve Osmanlı izleri ve Türkiye'nin var olma mücadelesinin sesleri ile kuşatılmış olduğuna değinilmiştir. Ayrıca, Namazgâh tepe ile ilgili efsanelerin bir kısmının, Etnografya Müzesinin yapımından öncesine ve sonrasına ait bir tarihsellik taşıdığı da belirtilmiştir. Bu durum, dinî ve millî temalı efsanelerle donatılmış bir tepe olarak Namazgâh tepenin Etnografya Müzesi inşaatı için seçilmesinin tesadüfî olmadığını düşündürmüştür. İktidarın kendi söylemini yaymakta araçsallaştıracığı müzenin halkın kültürel belleğinde yeri olan bu çevrenin çekim gücünden yararlanmak istediği fark edilmiştir.

Efsanelerin yalın kattan oluşmayan doğalarında halkın ilgisini çeken olağan üstü bir durum vardır. Halkın dikkatini çeken bu olayın gerekçeleri de efsanenin katmanlarından birini oluşturur. “Etnografya Müzesi yıkılacakmış çünkü...” diye başlayan efsaneler kadar karşıt cephede yer alan efsaneler de araştırıcıyı halkın dikkatini çeken olaya yöneltmiştir. Bu bağlamda tezde ortaya konan sonuçlardan biri, Etnografya Müzesi, müze binası üzerinden anlatılan efsanelerin iktidar ile ilişkisi çözümlendiğinde ortaya çıkmıştır. Buna göre, sözel belleğin iktidarın elinde seçilen bir güce dönüştüğü görülmüştür. İttihat ve Terakkinin, Osmanlıyı Türklük ambalajı içinde halka sunma projesinin Atatürk'ün ellerinde biçim değiştirdiği saptanmıştır. Atatürk iktidarının müzeyi Osmanlı kültürünü gücül kılınmada araçsallaştırdığı başka bir söylemle Atatürk iktidarının kendi iktidarını meşrulaştırabilmek için Osmanlıyı, “müzelik bir nesne” olarak halka sunması tartışmaya açılmıştır.

Osmanlıyı müzeleştirme projesi, müze kurumunun ideoloji parçalayıcı, iktidar sarsıcı bir teknolojiye sahip olduğunu kanıtlamak bakımından da önemli bir bulgudur. Atatürk iktidarının, yeni bir devlet yaratırken müze teknolojisinin gücünden son derece yararlandığı görülmüştür. Burada Atatürk'ün müzenin sınırlarını genişletici tavrı da dikkate değer bulunmuştur. Atatürk'ün, dört duvar arasına sıkışmış mekânın ötesine taşıdığı müzeciliği ve müzeyi, iktidarın teknolojilerinden biri haline dönüştürmeyi başardığı görülmüştür. Atatürk bir anlamda yeni kurulan Türkiye Cumhuriyetinin başkentinde devasa büyüklükte bir Osmanlı Müzesi inşa ettiği ve böylelikle Cumhuriyet başkentinin sokaklarının Osmanlı sergi salonlarına, galerilerine dönüştürüldüğü gözler önüne serilmiştir. Müzeciliğin işleyişini de tersine çeviren bu eylem planıyla müzeleştirilen sadece kültüre ait nesneler değil kültürün değer sistemi olduğu anlaşılmıştır.

İktidarı merkeze alan bir okuma ile müze, sözel bellek ilişkisinin incelendiği bu tezde, kronolojik olarak ele alınan iktidar dönemlerinden biri de tek parti dönemi olmuştur. Bu dönemin müze üzerinden anlaşılmasını sağlayan kurum ise Halkevleri olarak belirlenmiştir. Halkevleri öncelikle Türk Ocakları ile kurdukları tarihsel ilişki bağlamında değerlendirilmiştir. Bu değerlendirme Halkevlerinin iktidarı temsil eden tarafının daha iyi anlaşılmasını mümkün kılmıştır. Halkevleri de Mevlâna Müzesi ve Etnografya Müzesi gibi Türk Ocakları geçmişinin de belirleyiciliğinde öncelikle sahip olduğu mimarî yapı bağlamında değerlendirilmiştir. Bu noktada çalışmanın müzelerin bulunduğu mekânlar ve müze binaları çevresinde izleyiciye anlattıklarına kulak verilmesi gerektiği ve müzelerin sahip oldukları bu nesneleri de ciddî biçimde koruma altına almaları gerektiği kanısına varılmıştır.

Halkevleri çalışmada medeniyet ve kültür kodlarının bulunduğu bir kurum olarak algılanmıştır .Ne var ki bu kurum öncelikle medenî Batının halka tanıtıldığı bir vitrin gibi çalışmıştır. Halkevleri, müze ve sergi kolu iktidarın güdümünde onun söylemini yayan araçlardan biri olmuştur. Bu

bağlamda kurumun halk kültürünü korumadaki tavrı eski medeniyet eserlerini koruma ve onların kıymetlerini bilinmesi bağlamında önem kazanmıştır. Kültürel olanı korumaya gösterilen özen ise bu çabanın medenîlik şiarlarından biri olarak kabul edilmesine dayandırılmıştır. Halkevleri'nin Batılı bir yaşam biçimini öğretmeyi denerken bir yandan kendisinin de Batı'daki kurumlar gibi olma ülküsü taşıdığı anlaşılmıştır. Halkevleri döneminde yerel kültür unsurlarına bir yaşam alanı tahsis edilmiştir. Bu yaşam alanının ise, Batılı formlar içinde bir temadan ibaret olduğu görülmüştür. Aydınların da Türk kültürüne yaklaşımı ve ilgisi bu bağlamda meşrulaştırılmıştır. Bu anlamda iktidarın “geçmiş seçen güç” olarak belirlediği tespit edilmiştir. Aslında “seçilen geçmişin gücü” yoktur. Geçmiş ve/veya geleneksel olan devamlı surette meşrulaştırıcı zeminlerde kıymet kazanmıştır. Geleneğin ise, bir araştırma nesnesi ve ilham kaynağı olduğu için önemli addedildiği görülmüştür.

Halkevleri, müzecilik şubeleri kendisine öncelikle arkeolojik ve etnografik eserleri toplayarak yeni açılacak müzelere koleksiyon sağlama ve var olan müzelerin koleksiyonlarını zenginleştirme hedefi koymuştur. Bunun yanı sıra Müze ve Sergi Şubesi millî mücadeleye, inkılâp yıllarına ait eserleri toplamayı da inkılâptan önce ve sonraki sosyal durumu sergileyen bir devrim müzesi açma hedefiyle biriktirmiştir. Ne var ki bu etnografik ve arkeolojik koleksiyonun, kurum tarafından yapılan bölge folkloru ile ilgili derlemeleri ile beraber kapanma sırasında dağıtıldığı anlaşılmıştır. Bu zengin koleksiyonun dağıtılmasının da bir iktidar söylemi olarak değerlendirilmesi gerektiği üzerinde durulmuştur.

Tezde Türkiye Cumhuriyetinin kültür politikaları müzeler üzerinden değerlendirilirken 1950-1960 çok partili siyaset ve Demokrat Parti iktidarı, 1960-1980 çok partili siyaset, 1980-2010 ordular, partiler ve küreselleşme yılları olarak sınıflandırılmıştır. Sözü edilen bu dönemlere iktidar, müze ve sözel bellek ilişkisi üzerinden yaklaşıldığında söz konusu bu tarihî dönemlerin ülkede ve dünyada yaşanan siyasî istikrarsızlıklardan ve savaş ortamından

etkilendiği görülmüştür. İlk olarak 1950-1960 yılları savaş yılları olduğu için kültür politikaları bu olumsuz şartlardan etkilenmiştir. 1960-1971 yılları ise, Türkiye için darbe ve muhtıra dönemleridir. Sözü edilen bu dönemlerde ülkede adına müze denen kurumlar açmanın ötesinde bir çabanın varlığına rastlanmamıştır. Adı müze olsa da yeni kurulan müzelerin müzeden ziyade Osmanlının son zamanlarında ya da erken Cumhuriyet döneminde olduğu gibi envanter toplamak üzere açılan müze müdürlükleri ya da depoları gibi hizmet verdikleri tespit edilmiştir.

Daha önce de dile getirildiği gibi 1980'ler, demokrasi karşıtı tutumların hâkim olduğu, yeni bir anayasanın gündeme geldiği, servet dağılımının biçim değiştirdiği, ekonomik yapının büyük ölçüde farklılaştığı bir dönemdir. Bunun yanı sıra 80'ler, sürpriz bir seçim sonucuyla sivil siyasetin üstünlüğünün gösterildiği olağanüstü bir dönemdir. Tezin son bölümünde yer alan müzeler bir bakıma 1980'lerin politik ikliminin estirdiği rüzgârın getirdiği havadan etkilenecek açılmıştır. Çok katmanlı ve çok etmenli iktidar dönemi olarak adlandırdığımız bu dönem müzelerinin de tıpkı erken Cumhuriyet döneminde olduğu tekrar toplum dönüştürücü bir araç olarak kullanıldıkları fark edilmiştir. Bu iki dönem arasında ise, müzelerin ne “geçmiş seçen güç” olan iktidar partiler tarafından fark edildiğine de “seçilen geçmişin gücü” olarak kendi iktidarlarından söz ettirebildiklerine şahit olunmuştur.

1980 sonrası iktidarın amacına giden yolda kullandığı aygıtların tümünün aslında kendi içinde başka iktidar alanları doğurduğu görülmüştür. Günümüzde, müze ve iktidar, kültürel bellek ve iktidar ilişkisi bağlamında düşünüldüğünde siyasî iktidarın sınırlarının ötesinde bir iktidar kavramıyla karşı karşıya olunduğu anlaşılmıştır. Uluslararası anlaşmalar, evrensel sürdürülebilirlik kurumları, bilginin demokratikleşmesi ve küreselleşme gibi başka iktidar aygıtları siyasî iktidarın bazen ortağı bazense onun üstünde kurdukları güçle patronu haline dönüşebilmektedir. Bu iktidar yapısı birçok bilim insanı tarafından yeni dünya düzeni olarak tanımlanmıştır. Bu dönemi temsil etmek üzere tezde konu edilen müzeler de bu çok katmanlı iktidarın

farklı yüzlerini göstermektedir. Vedat Nedim Tör ve İstanbul Modern Müzesi elbette sözel belleği temsile eden sergi çalışmalarının belirleyiciliğinde ve bunun yanı sıra ekonomi dünyasının kültür politikalarını somutlaştırmak üzere tezin kapsamına girmiştir. Gazi Üniversitesi Somut Olmayan Kültürel Miras Müzesi ise, iktidar bağlamında akademinin kültür politikası yaratma ve uygulama gücünü ortaya koymaktadır. Yaşayan Müze ise, yerel yönetim ve özel sektörün kültürel yatırım adına ortak çalışmalar yapan bir güç olarak değerlendirilmiştir.

“Yıktın Perdeyi Eyledin Viran/Yapı Kredi Karagöz Koleksiyonu” adlı sergiyle çalışmada yer alan Yapı Kredi Vedat Nedim Tör Müzesi kendisini bir kültür sanat bankası olarak gören bir kurumun yan kuruluşlarından biridir. Bu serginin, sergi tasarımıyla, izleyiciye geçmiş kültürün bütünsel olarak ancak parçalanmış nesneler üzerinden okuyabileceğini anlatmak istemiştir. Sözel bellek ise Karagöz’ün parçalanmış yapılarından bir olarak sergide kendine yer bulmuştur. Sergiden müzeografik yöntemlerden biri olarak etiketin nesne ve izleyici ilişkisine çizdiği sınırlar bağlamında bir iktidar aracı olarak algılanması gerektiği anlaşılmıştır.

Tezde Yıktın Perdeyi Eyledin Viran Sergisi izleyicisi Karagöz’ün geleneksel hâliyle yahut modernleşmiş şekliyle Karagöz perdesinde oynatılan oyunların seyirci sayısı karşılaştırılmıştır. Bu karşılaştırmada, halkın Karagöz sergisine Karagöz oyunlarında daha fazla teveccüh gösterdiği ortaya çıkmıştır. Son olarak Yıktın Perdeyi Eyledin Viran Sergisi, bilginin kalıcı kılması bağlamında temalı sergilerin ve bu sergilerin bir parçası olan sergi kitaplarını değerlendirmeye olanak sunmuştur. Dahası hazırlanan bu katalogların içerdikleri akademik yazılarla, tasarım çalışmalarıyla ve baskı kaliteleriyle başlı başına bir sanat eseri olarak bir müze nesnesine dönüştükleri görülmüştür.

Gazi Üniversitesi Somut Olmayan Kültürel Miras Müzesi sözel belleğin temsili bağlamında tezde incelenen tek üniversite müzesi olmuştur. Bu tezde

Gazi Üniversitesi Somut Olmayan Kültürel Miras (SOKÜM) Müzesi uygulamalı halkbilimi çerçevesinde başladığı müze çalışmalarına UNESCO'nun SOKÜM sözleşmesine de uyum sağlayarak devam ettirmektedir. Müze, UNESCO tarafından alınan koruma kararlarının ertesinde kafalarda beliren “Somut olmayan kültür nasıl korunur?” ve “Somut olmayan kültür mirası, müzede nasıl korunur?” soruları hakkında yürütülen kuramsal tartışmalara daha yakından bakılmasına katkı sağlamıştır. SOKÜM Müzesinde izleyicinin/ziyaretçinin donmuş geçmiş bağlam ile bugün arasında ilişki kurmasını ve hatta kültürün sürekliliğini anlamasını sergilemede sözlü kültür ürünlerini kullanarak sağladığı görülmüştür. Müzenin somut olandansa somut olmayan kültürü korumayı yeğlediği düşünülse de müze kültürü bütüncül bir bakış açısıyla korumaktadır. Hatta geleneksel sözü hatırlatmak üzere araştırdırılan nesnelerin amaçlanan yanı sıra bir zamanlar gündelik hayatın bir parçası olan göstereni tanıtmakta ve anlamlı kılmaktadır. Söz ile maddî kültür unsurunun kalıcılığını karşılaştırmayı düşündüren bu sergileme bir bakıma kültürü bütünsel bir yaklaşımla sunmanın gösterileni aktarmadaki başarısını gözler önüne sermektedir. SOKÜM Müzesi sürekli ve süreli sergileriyle bir bütün olarak değerlendirildiğinde müzenin sergileme politiğı ile kültüre bütüncül yaklaşımla bakılmasını öngören bir paradigmaya sahip olduğı görülür. Bu bağlamda SOKÜM Müzesinde nesnenin teklğine, biricikliğine vurgu yapılmaz. Bundan ziyade nesne, kendisini var eden kültürel ortamın bir parçası olduğı için müze nesnesi olmaya hak kazanmıştır.

Tezde, Yaşayan Müze uzmanlaştığı konu ekseninde müze bilim ve halk biliminde bağlamı dikkate alan kuramlar doğrultusunda irdelenmiştir. Yaşayan Müze'yi teze konu edilen diğer müzelerden farklı kılan en önemli özelliğı benimsediğı müzecilik yaklaşımıyla ilgilidir. Yaşayan Müze açık hava müzeciliğinin Türkiye'deki prototipi olma yolundadır. Bu anlamda, Türkiye'de şimdilik Yaşayan Müzenin temsil ettiğı açık hava müzelerinin kurulması ya da kurul(a)maması tezde bir iktidar ve kültür politikaları sorunsalı olarak algılanmıştır. Ancak daha önce de belirtildiğı gibi müze ve iktidar, bağlamında düşünüldüğünde siyasî iktidarın sınırlarının ötesinde bir iktidar kavramında

söz etmek mümkündür. Konu Yaşayan Müze ve iktidar ilişkisine getirildiğinde müzenin kuruluşunda Beypazarı Belediyesinin etkili olduğu görülecektir. Yaşayan Müze, bir bakıma Beypazarı Belediyesinin sürdürülebilir bir turizm için 1999 yılından beri yürüttüğü “Beypazarı Yeniden Projesi” kapsamındaki çalışmaların bir parçası olarak değerlendirilmiştir. Yaşayan Müze, özel müze statüsünde bir müze olsa da Beypazarı Belediyesi ile sürdürdüğü ortak çalışmalar, yürüttüğü projeler bağlamında kimi zaman iktidarın güç olarak kullandığı bir nesneye kimi zamansa iktidarı yönlendiren bir kuruma dönüştüğü tespit edilmiştir.

Müzede yapılan incelemeler neticesinde, Yaşayan Müzenin başat nesnesinin mimarî yapının kendisi olduğu görülmüştür. Yaşayan Müze bağlama sadık kalarak korunmanın gereklerini dikkate alan yaklaşımıyla geleneksel Beypazarı evini mümkün olduğunca ait olduğu kültürün aynası kılmıştır. Bunun yanı sıra müzede sergilenmek üzere seçilen geleneklerin bağlamın gerektirdiği tüm ayrıntılar dikkate alınarak yeniden üretime ve tüketime sokulduğu gözlemlenmiştir.

Yaşayan Müze bir açık hava müzesi prototipi olarak bu tür müzelerin doğasına uygun biçimde zanaatkârlarla ilişki kurmaktadır. Bu ilişki, sözel belleğin korunması ve temsili anlamında önemli görülmüştür. Zira zanaatkâr denince akla gelen usta-çırak ilişkisi çoğunlukla geleneksel meslekler bağlamında düşünülmektedir. Yaşayan Müze bu anlamda geleneksel mesleklerin sürdürülebilirliğinin devamı için çalışmalar yapmaktadır. Dahası Yaşayan Müze masal anlatma geleneğinin sürdürülebilirliği sağlamak için de usta-çırak ilişkisi başlatmıştır. Böylelikle Yaşayan Müze’nin masal anlatma geleneğinin müze ortamında yeniden üretilmesini garanti altına almak istediği anlaşılmıştır.

Tezde son olarak iktidar ve bilginin müze üzerinden kurulan bir bağla araçsallaştırıldığı bir başka özel müzenin, İstanbul Modern Müzesinin sözel bellek ile ilgili Gölgeye Övgü Sergisi irdelenmiştir. Tezin bu bölümünde

İstanbul Modern Müzesinin hangi ikna edici mesajları, seçtiği nesnelerle, halkın düşüncelerini ve duygularını değiştirmekte kullandığına odaklanılmıştır. Gölgeye Övgü sergisinin temel metaforunun merkezinde, Türk ve Yunan gölge tiyatrosu gelenekleri ve Karagöz bulunmaktadır. Serginin sahip olduğu konu, bu serginin tezin kapsamına girmesinin de gerekçelerinden birini oluşturmuştur. Zira Gölgeye Övgü Sergisinde “Karagöz” Türk ve Yunan kültürlerine ait bir gölge oyununu anlatmak için seçilen bir simgedir. Sergide, Karagöz’ün Yunan kültürünün simgesi olarak gösterse de Karagöz oyunun kaynağına sahip çıkma tartışmalarına değinmekten özenle kaçınılmıştır. Karagöz’ün Türklüğünün ve Yunanlı kimliğinin ötesinde Osmanlı kültürünün bir parçası olduğu ve hatta Osmanlı topraklarını da aşır evrensel bir değere dönüşüm süreci öykülenmiştir. Buna ek olarak sergi, sergilediği işler anlamında da uluslar arası nitelikte bir sergidir. Bu özelliği ile sergi Karagöz kültürünün evrensel boyutlarda sanatçılara ilham veren yönünü ortaya çıkarmıştır.

Sergi bu denli mütevazı bir oyunun asırlar boyunca ayakta kalmasını ve birçok sanatçıya ilham kaynağı olmasını ön plana çıkarmıştır. Böylece, Karagöz geleneğinin sürekliliği vurgulamıştır. Kültürel belleğin sürdürülebilirliği tartışmaları çift taraflı yürütülmektedir. Bir tarafta kültürel belleğin modern sanata ilham kaynaklığı yaparak sürdürülebilirliğinin sağlanacağını savunanlar vardır. Diğer tarafta ise gelenek olduğu gibi korunmalıdır; onun otantikliğine, özüne, sahliliğine ve kadimliğine dokunulmamalıdır, diyenler bulunur. Gölgeye Övgü, kültürel belleğin sürdürülebilirliği tartışmalarını yürüten taraflardan biri olarak görülmüştür. Serginin dili geleneğin bir ilham kaynağı olarak yaşamasının, yaşatılmasının mümkün olacağını anlatır. Zira sergide açık bir biçimde geleneğin ilham kaynağı olarak görüldüğü örnek işler, eserler yer almaktadır. Bunun yanı sıra geleneğin olduğu gibi korunması bir bakıma geleneğin doğasına aykırı bir durumdur.

Teze konu edilen her müzenin ve müze sergisinin bir nesnesi olarak Karagöz'ün seçilmiş bir kültürel bellek ve bilgi olarak yaşatılmasına karar verilen bir kültür parçası olduğu görülmüştür. Ancak, bu tez göstermiştir ki, Karagöz çağımızda kültürel belleği oluşturan lego parçalarından biridir ve bu haliyle ders kitaplarında okutulan, müzelerde sergilenen bir bilgi nesnesi olarak toplum tarafından kabul görmektedir. Hatta bu yeni haliyle var olmakta olan müze folklorunun, geleneğinin bir parçası olmuştur.

Sonuç olarak, yapılan bu tezde Türkiye Cumhuriyeti tarihi boyunca iktidarı elinde bulunduran güçler tarafından müzenin nasıl araçsallaştırıldığını müze ve sözel bellek ilişkisi bağlamında tartışılmıştır. Müzelere özellikle sözel bellek temsilleri bağlamında bakılınca tezde bütünü kurmaya yönelik bütün kuramsal bakışlardan önce müzelerde sözün temsil edildiği görülmüştür. Bunun yanı sıra tarafsız bir kurum gibi algılanan müzelerin aslında baştan ayağa ideolojik bir kurum oldukları anlaşılmıştır. Bu tezde, ele alınan bütün müze sergileri ve uygulamaları sözel bellek temsilleri bağlamında incelenirken hissettirildiği üzere müzelerin kültürü sadece temsil eden mekânlar olduğu görülmüştür. Müze modern dünyanın sunduğu yeni bir hatırlatıcıdır. Hatıraları içinde saklayan bir “anı tutucusu”dur. Nitekim müzeler çoğu zaman geleneği yaşatmak, kültürü devam ettirmek iddiasında bulunmadıkları için eleştirilmişlerdir. Ancak nasıl kahvehaneler, tekkeler mekânsal varlıkları bağlamında bir kültür yaratmışsa, müzelerin de iktidarlarını korudukları müddetçe çevrelerinde bir müze folkloru, geleneği oluşturmaları kaçınılmazdır.

KAYNAKÇA

- ABACI, Oya; **Çocuk ve Müze "Kültürel Değerlerimizi Tanımak İçin Müzeleri Gezelim"**, İstanbul, Morpa Kültür Yayınları, 2005.
- ADA, Serhan; A. İnce (Der.); **Türkiye’de Kültür Politikalarına Giriş**, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2009.
- ADANIR, Oğuz; **Eski Dünyaya Yeni Bakış**, Ankara, Doğu Batı, 2010.
- ABDÜLHAK, Şinasi; **Tarihi ve Millî Abidelerimiz**, Ülkü 1(6), 1933.
- ABDÜLHAK, Şinasi; “Bir İnkılâp Müzesi İçin”, **Ülkü** 2(9), 1933.
- ADORNO, Thedor W; **Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi**, İstanbul, İletişim, 2007.
- AHMAD, Feroz; **Bir Kimlik Peşinde Türkiye**, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi, 2009.
- AHUNBAY, Zeynep; **Tarihi Çevre Koruma ve Restorasyon**, İstanbul, Yem Yayınları, 2007.
- AKAY, Oğuz; **Beni İki Kadın Çok Sevdİ**, İstanbul, Alfa Yayınları, 2010.
- AKÇAM, Alper. **Anadolu Rönesansı Esas Duruşta!**, Ankara, Arkadaş, 2009.
- AKÇURA, Gökhan; **Turizm Yıl Sıfır**, İstanbul, Om Yayınları, 2002.
- AKGÜN, Seçil Karal; **Müze Olmanın Öyküsüyle Selanik’teki Ev**, İstanbul, Türkiye İş Bankası, 2006.
- AKSEL, Malik; **Anadolu Halk Resimleri**, İstanbul, Baha Yayınları, 1960.
- AKŞİN, Sina; **Türkiye Tarihi 4 Çağdaş Türkiye 1908-1980**, İstanbul, Cem Yayınları, 2008.
- AKŞİN, Sina; **Türkiye Tarihi Bugünkü Türkiye 1980-2003**, İstanbul, Cem Yayınları, 2008.
- ALSAÇ, Üstün, MARDAN, E. vd; **Kültür ve Tabiat Varlıklarının Korunması ve Onarılması Konularında Kaynakça**, Ankara, Kültür Bakanlığı, 1990.
- ALTUN, Ara; **Türkiye’de Müzecilik: 100 Müze 1000 Eser**, İstanbul, Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2007.
- AMBROSE, Timothy; **Museum Basics**, Routledge, Second Edition, 2006.

- AND, Metin; **Oyun ve Būgū, Türk Kūltūründe Oyun Kavramı**, İstanbul, YKY, 2003.
- AND, Metin; **16. Yūzyılda İstanbul Kent Saray Gūnlūk Yaşam**. İstanbul, Akbank, 1993.
- AND, Metin; **Minyatūrlerle Osmanlı-İslam Mitologyası**, İstanbul, Akbank Kūltūr ve Sanat Kitapları, 1998.
- ANLAĞAN, Çetin; “Çağdaş Mūzecilik, Türk Mūzeciliği ve Özel Mūze”, **Mūzecilik Sempozyumu Bildirileri**, 14-15 Ekim 1993. İstanbul, Deniz Mūzesi, 1994.
- ARGIN, Şūkrū; **Nostalji ile Ūtopya Arasında**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2003.
- ARIK, Remzi Oğuz; “Tarih-Arkeoloji-Mūzeler-Turizm”, **Ūlkū**, 4 (19), 1934.
- ARIK, Remzi Oğuz; **Halkevlerinde Mūze, Tarih ve Folklor Çalışmaları Kılavuzu**, CHP Halkevleri Yayınları, Kılavuz Kitaplar, XXI, 1947.
- ARIK, Remzi Oğuz; **Türk Mūzeciliğine Bir Bakış**, İstanbul, 1953.
- ARTUN, Ali; **Sanatçı Mūzeleri**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2005.
- ARTUN, Ali; **Mūze ve Modernlik Tarih Sahneleri - Sanat Mūzeleri 1**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2006a.
- ARTUN, Ali ed; **Mūze ve Eleştirel Düşünce Tarih Sahneleri - Sanat Mūzeleri 2**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2006b.
- ARTUN, Ali; “Mūzede Modernliğin Kurulması ve Bozulması Louvre ve Bilbao Guggenheim İki Mūze İki Kūrotör”, **Hacettepe Ūniversitesi 8. Ulusal Sanat Sempozyumu 18-20 Ekim 2006**, Ankara, 2006c.
- ASSMANN, Jan; **Kūltūrel Bellek**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001.
- ASSMANN, Aleida; **Identities: Time, Differans, and Boundaries**, 2003.
- ATAÇ, Nurullah; **Söz Arasında**, Ankara, 1957.
- ATAGÖK, Tomur. “Hareketli Bir Dūnyada Mūzeler” **Sanatsal Mozaik**, S.1, İstanbul, 1995.
- ATALAYER, Faruk; “Mekân, Türk Mitolojisi ve Yaratıcılık” **Sanatçının Atölyesi; Düşünce Sanat Kūltūr Seçkisi**, Sayı: 1, İstanbul, 2007.

ATALAYER, Faruk; “Oğuz Destanı ve Yaratıcılık” **İmge Dergisi**, Sayı:14, Adana.

ATALAYER, Faruk; “Türk Mitolojisi, Ulusallık, Evrensellik”, **İmge Dergisi**, Sayı 12, Adana.

ATASOY, Sümer; **Müzeler ve Müzecilik Bibliyografyası**, İstanbul, Turing, 1973.

ATASOY, Sümer; ÇAKMAKÇIOĞLU, B. N; **Müzeler ve Müzecilik Bibliyografyası**, İstanbul, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1996.

ATASOY, Sümer; “Etnografya Müzeleri”, **5. Müzecilik Semineri Bildiriler 20-22 Eylül 2000**, İstanbul, Askerî Müze Yayınları, 2000.

ATASOY, Nurhan; **Otağ-ı Hümayun**, İstanbul, Aygaz Yayınları, 2000.

ATASOY, Nurhan; **Has Bahçe Osmanlı Kültüründe Bahçe ve Çiçek**, İstanbul, Aygaz Yayınları, 2002.

ATATÜRK, Mustafa Kemal; **Nutuk, Söylev, 1927**. Ankara, TTK Yayınları, 1999.

AYBET ÜÇEL, Gülgün; **Avrupalı Seyyahların Gözünden Osmanlı Dünyası ve İnsanları**, İstanbul, İletişim Yayınları. 2003.

AYDINEL, Sıtkı; **Atatürkçülükte Ulusal Hedef Ulusal Politika Ulusal Strateji**, Ankara, Siyasal Yayınevi, 2008.

ABDÜLAZİZ BEY; **Osmanlı Âdet, Merasim ve Tabirleri, Toplum Hayatı**, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1995.

ARMSTRONG, Karen; **Mitlerin Kısa Tarihi**, çev. Dilek Şendil, İstanbul, Merkez Yayınları, 2006.

ATALAY, Besim. **Divanü Lügat-it Türk Tercümesi**, Ankara, TDK Yayınları, 1998.

ATASOY, Sümer; “Türkiye’de Müzecilik” **Cumhuriyet Devri Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, İstanbul, İletişim Yayınları, c. 6, 1983.

ARIK, Remzi Oğuz; **Halkevlerinde Müze, Tarih ve Folklor Çalışmaları Kılavuzu**, Ankara, CHP Yayınları, 1947.

BACHELARD, Gaston. **Mekânın Poetikası**, İstanbul, Kesit Yayıncılık, 1996.

BALTACIOĞLU, İsmail Hakkı; **Terbiye**, Suhulet Kütüphanesi, İstanbul, 1932.

- BARAM, Uzi, Carroll; **Osmanlı Arkeolojisi**, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2004.
- BARNARD, Malcom; **Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür**, Çev. G. Korkmaz, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2002.
- BARTHES, Roland; **Göstergebilimsel Serüven**, Çev. M.Rifat-S.Rifat, İstanbul, YKY, 2005.
- BAŞKAN, Seyfi; **Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi**, İstanbul, Akbank Kültür Yayınları, 1989.
- BATU, Hamit; **Hayali Müzede Türk Sanatı: Kültürel Tanıtma Konusunda Bir Deneme**, İstanbul, Can Yayınları, 1982.
- BATUR, Enis; “Göstermelik” **Yıktın Perdeyi Eyledin Viran: Yapı Kredi Karagöz Koleksiyonu**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004.
- BATUR, Sabahattin; “**Dünyada Müzeciliğin Gelişmesi**”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, c 6, İstanbul: İletişim, 1983.
- BATUR, Sabahattin; “**Çağdaş Müzeciliğin Sorunları**” **Müzeler İçin Düş Bilançosu**, İstanbul, YKY, 1993.
- BAUDRILLARD, Jean; **Simülakrlar ve Simülasyon**, 3. Baskı, çev. O. Adanır, İstanbul, Doğu Batı Yayınları, 2005.
- BAUMAN, Zigmunt; **Postmodern Etik**, Çev. A. Türker, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1998.
- BEKTAŞ, Cengiz; “Geleneğe Eklenmek” **Hacettepe Üniversitesi 8. Ulusal Sanat Sempozyumu 18-20 Ekim 2006**, Ankara, 2006.
- BELLİ, Şemsi; **Fikriye**, İstanbul, Bilgi Yayınevi, 2000.
- BERGER, John; **Görme Biçimleri**, İstanbul, Metis Yayınevi, 2006.
- BENEDİCT, Anderson; **Hayalî Cemaatler**, İstanbul, Metis Yayınevi, 2004.
- BENEDİCT, Ruth; **Kültür Örüntüleri**, İstanbul, Öteki Yayınları, 2003.
- BERGSON Henry; **Madde ve Bellek**, Ankara, Dost Yayınevi, 2007.
- BERKES, Niyazi; **Türkiye’de Çağdaşlaşma**, İstanbul, YKY, 12. Baskı, 2008.
- BERKES, Niyazi; **Unutulan Yıllar**. Ed. R. Sezen, İstanbul; İletişim Yayınları, 3. Baskı, 2005.
- BİLTON, Tony, K. Bonnett vd.; **Sosyoloji**, İstanbul, Siyasal Kitabevi, Birinci Basım, 2008.

- BLATTNER, Evamarie; “ ... sihirli ellerle doğmuş...Lotte Reiniger Kağıt Kesme Santı, Gölge Tiyatrosu, Siluet Animasyonlar” **Gölgeye Övgü**, İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi, 2009.
- BONNEFOY, Yves; **Mitolojiler Sözlüğü**, Ankara: Dost, 2003.
- BOURDİEU, Pierre; **Karşı Ateşler**, çev. H. Yücel. İstanbul: YKY, 2006.
- BOYNUDELİK, Zerrin; **İşleyen Mekân**, İstanbul, Suna-İnan Kıraç Vakfı Yayınları, İstanbul, 2007.
- BOZDOĞAN, Sibel; **Modernizm ve Ulusun İnşası Erken Cumhuriyet Türkiye’sinde Mimari Kültür**, İstanbul, Metis Yayınları, 2002.
- BUCH, Wilfried; “Masal ve Efsane Üzerine”, **Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar**, Birinci Basım, Ankara, Millî Folklor Yayınları, 2003.
- BOUCHENAKİ, Mounir; “The Interdependency of The Tangible and Intangible Cultural Heritage”(erişim)<<http://www.international.icomos.org/victoriafalls2003/papers/2%20-%20Allocution%20Bouchenaki.pdf>>, 10.01.2010.
- BURTON, GRAEME; **Görünenden Fazlası**. Çev. Nefin Dinç, İstanbul, Alan Yayıncılık, 1995.
- BUYURGAN, Serap; **Görsel Sanatlar Eğitiminde Müze Eğitimi Ve Uygulamaları**, Ankara; Görsel Sanatlar Eğitimi Derneği Yayınları, 2005.
- BUCK, Stephanie; **Hans Holbein Masters Of German Arts**, 1999.
- BÜRGER, Peter. **Avangard Kuram**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2007.
- CANEFİ, Nergis; **Anavatandan Yavruvatana Milliyetçilik, Bellek ve Aidiyet**, İstanbul, Bilgi Yayınevi , 2007.
- CANGIBAY, Kadir; **Sosyolojiler Değil Sosyoloji**, İstanbul, Öteki Yayınları, Birinci Basım, 1996.
- CANSEVER Turgut; **İslam’da Şehir ve Mimari**, İstanbul, Timaş Yayınları, 2006.
- CANSEVER Turgut; **Kubbeyi Yere Koymamak**, İstanbul, Timaş Yayınları, 2007.
- CEVİZCİ, Ahmet; **Pradigma Felsefe Sözlüğü**, İkinci Basım, İstanbul, Paradigma Yayınları, 2002.
- CEYHAN, Hüseyin; **Kadıızâdeliler Hareketi, Haksöz Dergisi**, Sayı, 68, Kasım 1996, s.56.

CEZAR, Mustafa; **Müzeci ve Ressam Osman Hamdi Bey**, İstanbul, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı, 1987.

CEZAR, Mustafa; **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, İstanbul, Birinci Basım, 1971.

CHAKRAPAARTHY, Dipesh; “**Museums in Late Democracies**” **Humanities Research**, Vol. IX (1), 2002. s. 5-12.

COHEN, Anthony; **Topluluğun Simgesel Kuruluşu**. Ankara, Dost Yayınevi, Birinci Basım, 1999.

CONNERTON, Paul; **Toplumlar Nasıl Anımsar?** Çev, A. Şenel, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, Birinci Basım, 1999.

CRARY, Jonathan; **Gözlemcinin Teknikleri**, İkinci Basım, İstanbul, Metis Yayınları, 2004.

ÇADIRCI, Musa; **Tanzimat Döneminde Anadolu Kentleri'nin Sosyal ve Ekonomik Yapıları**, Ankara, TTK, 1991.

ÇEÇEN, Anıl; **Atatürk'ün Kültür Kurumu Halkevleri**, İstanbul, Cumhuriyet Kitapları, 2000.

ÇELİK, Celaledin; “**Gökalp'in Bir Değişim Dinamiği Olarak Kültür-Medeniyet Teorisi**”, (Erişim) [http://sbe.erciyes.edu.tr/dergi/sayi_21/4-%20\(43-63.%20syf.\).pdf](http://sbe.erciyes.edu.tr/dergi/sayi_21/4-%20(43-63.%20syf.).pdf), 12.02.2010.

ÇELİK, Zeynep; **Şarkın Sergilenişi**, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2005.

ÇELİK, Zeynep; Favro D. Ingersoll R.(Ed.); **Şehirler ve Sokaklar**, İstanbul, Kitapevi Yayınları, 2007.

ÇUBUKÇU, Agah; **Kültür ve Politika**, İkinci Basım, İstanbul, Evrensel Basım Yayın, 1991.

DEAN; David; **Museum Exhibition: Theory and Practice**, London, Routledge Publish, 1996.

DEMİR, Canan; **Müzelerde Çağdaş Pazarlama**, İstanbul, Türkiye Anıt Çevre Turizm Değerlerini Koruma Vakfı, 2001.

DUNDES, Alan; “Halk Kimdir?” çev. M. Ekici, **Halkbiliminde Kuramlar Yaklaşımlar**, Ankara, Millî Folklor Yayınları, 2003, s.1-31

- DUNDES, Alan; “Doku, Metin, Konteks” Çev. M. Ekici, **Halkbiliminde Kuramlar Yaklaşımlar**, Ankara, Millî Folklor Yayınları, 2003, s.67-91
- DRAAİSMA, Douwe; **Bellek Metaforları Zihinle İlgili Fikirler Tarihi**, İstanbul, Metis, 2007.
- ECO, Umberto; **Alımlama Göstergebilimi**, İstanbul, Düzlem Yayınları, 1991.
- EFE, Peri; “Medeniyet Bir Memlekete Hâricden Girmeyub İçinden Çıktığı Gibi” **Toplumsal Tarih**, 181, Ocak, 2009.
- EKİCİ, Metin; Somut Olmayan Kültürel Miras Neden ve Nasıl Korunmalı ve Nasıl Müzelenmeli: Sorunlar, Çözümler ve Ülkemizden Örnekler, **Somut Olmayan Kültürel Mirasın Müzelenmesi Sempozyum Bildirirleri**, Ankara, GÜ THBMER Yayınları, 2004.
- ELİADE, Mircea; **Dinler Tarihine Giriş**, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2003.
- ELİADE, Mircea; **Mitlerin Özellikleri**, İstanbul, Om Yayınları, 2. Baskı, 2001.
- EMİROĞLU, Kudret, S. Aydın; **Antropoloji Sözlüğü**, İstanbul, Bilim ve Sanat Yayınları, 2003.
- Ergin, Muharrem; **Türkiye’nin Bugünkü Meseleleri**, Ankara, 1988.
- ERDOĞAN, Abdülkerim; G. Günel ve A. Kılıcı; **Tarih İçinde Ankara**: Ankara Büyük Şehir Belediyesi, Birinci Basım, 2007.
- ERDOĞAN, Abdülkerim; **Unutulan Şehir Ankara**, Akçağ, 2004.
- ERDOĞAN, Erol; **Mevlana’nın Hayatı, Eserleri ve Mevlana Müzesi**, Konya: Tablet Basım Yayın, 2004.
- ERDOĞAN, Necmi; “Popüler Anlatılar ve Kemalist Pedagoji”. **Birikim** 105-106, Ocak-Şubat 1998, s. 117-25.
- ERHAT, Azra. **Mitoloji Sözlüğü**, İstanbul, Remzi Yayınevi, 2003.
- ESİN, Emel; **İslâmiyet’ten Önceki Türk Kültür Tarihine ve İslâm’a Giriş**, İstanbul, 1978.
- EYİCE, Semavî; “Müzeciliğimizin Başlangıcı ve Türk-İslam Müzeleri”, **Müze/Museum** 2-3, Temmuz 1989-Haziran 1990, s. 5-8.
- EYÜBOĞLU, Zeki; **Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü**, İstanbul, Sosyal Yayınları, 2004.
- FERRAI, Serraris, Maurizio; **İmgelem**, Ankara, Dost Yayınevi, 2008.

- FIRAT, İnci Nurcan; **Ankara'da Cumhuriyet Dönemi Mimarîsinden İki Örnek Etnografya Müzesi ve Türk Ocağı Binası**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1998.
- FISKE, John; **Mitler ve Mit Yapanlar**, İstanbul, Öteki Yayınları, 2003.
- FOSTER, Hal; **Tasarım ve Suç**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2004.
- FOUCOULT, Michel; **Kelimeler ve Şeyler İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi**, çev. M. Kılıçbay, Ankara, İmge Yayınları, 2001.
- GADAMER, Hans Georg; **Hakikat ve Yöntem**, İstanbul, Paradigma Yayıncılık, 2008.
- GERÇEK, Ferruh; **Türk Müzeciliği**, Ankara, KBY, 1999.
- GEORGEON, François; P. Dumount; **Osmanlı İmparatorluğu'nda Yaşamak-Toplumsallık Biçimleri ve Cemaatler Arası İlişkiler (18.- 20. Yüzyıllar)**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2000.
- GIDDENS, Anthony; **Toplumun Kuruluşu**, İstanbul, Bilim ve Sanat Yayınları, 1999.
- GÖKALP, Ziya; **Makaleler VII**, haz. A. Çay, Ankara, 1982.
- GÖKALP, Ziya; **Türkçülüğün Esasları**, haz. Y. Akbaş, İstanbul, Eflatun Yayınları, 2004.
- GÖKALP, Ziya; **"Ocaklar Ne Yapmıştır, Vazîfesi ve Gâyesi Nedir"**, **Türk Yurdu**, C. 1-21, S. 2-196, 1928, s. 3-7.
- GÖLE, Nilüfer; **Modern Mahrem**, İstanbul, Metis Yayınları, 2001.
- GÖLPINARLI, Abdülbaki; **Mevlana'dan Sonra Mevlevilik**, İstanbul: İnkılâp Yayınları, 2009.
- GREENHILL, Hooper Eilean; **Museums and Interpretation of Visual Culture**, London: Routledge, 2000.
- GÜLENSOY, Tuncer; **Orhun'dan Anadolu'ya Türk Damgaları**, İstanbul, TDAV, 1989.
- GÜNAY, Ünver; "Türk Halk Dindarlığının Önemli Çekim Merkezleri Olarak Dinî Ziyaret Yerleri", **Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, S. 15, 2003/2.

GÜNDÖR, Erol, **Değerler Psikolojisi Üzerine Araştırmalar**, Ötüken Neşriyat, 1998.

GÜRBİLEK, Nurdan; **Vitrinde Yaşamak 1980'lerin Kültürel İklimi**, Beşinci Basım, İstanbul, Metis Yayınları, 2009.

GÜRÇAYIR, Selcan (haz.); **Folklorun Sahtesi: Fakelore**, Ankara, Geleneksel Yayıncılık, 2007.

GÜRİZ, Adnan; **Atasözleri ve Halk Deyimleri Işığında Türk İnsanı**, Ankara: Phoenix Yayınları, 2007.

GÜVENÇ, Bozkurt; **Türk Kimliği Kültür Tarihinin Kaynakları**, İstanbul: Remzi Yayıncılık, 1996.

HENING, Michelle; **Museums, Media And Cultural Theory**, Maidenhead, Open University Press, 2006.

HOBBSAWN, Eric, T. Ranger (der.); **Geleneğin İcadı**, çev. M.M. Şahin, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2006.

HOUP, Simon; **Kayıp Eserler Müzesi: Sanat Suçlarının Dorukları**, İstanbul, YKY, 2007.

HUNTER, Sam; **In The Mountains Of Japan: The Open Air Museums Of Hakone And Utsukus**, New York: Abbeville Pres, 1988.

HUYSEN, Andreas; **Alacakaranlık Anıları Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek**, Çev. K. Atakay, İstanbul: Metis Yayınları, Birinci Basım, 1999.

ITO, Nabuo; "Intangible Cultural Heritage Involved in Tangible Cultural Heritage", (erişim) <http://www.international.icomos.org/victoriafalls2003/papers/A3-2%20-%20Ito.pdf>, 10.01.2010.

İLYAS, Söğütlü; "Osmanlıdan Cumhuriyet'e Türkiye'de Modernleşme: Kırımlar ve Süreklilikler", **Muhafazakâr Düşünce**, Yıl 5, Sayı:18, Güz 2008, 33-54.

İNALCIK, Halil; **Osmanlı İmparatorluğu'nun Ekonomik, Sosyal Tarihi Cilt I-II**

İNALCIK, Halil; **Osmanlılar Fütühat, İmparatorluk, Avrupa ile ilişkiler**, İstanbul, Timaş Yayınları, 2010.

İNAN, Afet; **Medenî Bilgiler ve Mustafa Kemal Atatürk'ün El Yazıları**, Ankara, TTK Yayınları, 2000.

İPRİŞOĞLU, Ş. Mazhar; **İslâm'da Resim Yasağı ve Sonuçları**. İstanbul, YKY, 2005.

İPRİŞOĞLU, Ş. Mazhar; **Bozkır Rüzgârı Siyah Kalem**, İstanbul, YKY, 2004.

JENKINS, Gerint J; **Exploring Museums Wales**, London: HMSO, 1990.

JUNCOSA, Enrique; "Kara Gözler", **Gölgeye Övgü**, İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi, 2009.

KAFESOĞLU, İbrahim; **Türk Millî Kültürü**, İstanbul, Boğaziçi Yayınları, 1984.

KALE, Nesrin; "Modernizmden Postmodernist Söylemlere Doğru", **Doğu Batı**, Yıl:6, Sayı: 19 Mayıs Haziran Temmuz, 2002.

KAPLAN, Mehmet; **Türk Kültür ve Medeniyetleri**, Ankara, 1976.

KARA, Mustafa; **Din Hayat Sanat Açısından Tekkeler ve Zaviyeler**, İstanbul:, Dergah Yayınları, 2. Baskı, 1999.

KARADUMAN, Hüseyin; "Gyula Mészáros ve Ankara Etnografya Müzesi", **VII. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi**, Gaziantep 27 Haziran-1 Temmuz 2006, (Basılmamış Bildiri Metni).

KARAGÜLLE, Zerrin; **Millî Folklor Enstitüsü ve Halkbilimi Çalışmalarındaki Yeri**, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Türk Halkbilimi Anabilim Dalı, 1999. (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi).

KARADUMAN, Hüseyin; **"Belgelerle İlk Türk Âsar-ı Âtika Nizamnamesi"**, *Belgeler, Türk Tarih Belgeleri Dergisi*, C. XXV, S. 29, 2004.

KAŞGARLI, Mahmut. **Divanü Lugat-it Türk**, Çev. B. Atalay, Ankara, TDK Yayınları, Cilt I, 1998.

KATOĞLU, Murat; **Şematizmden Yaratıcılığa**, İstanbul, Kırmızı Yayınları, 2009.

KATOĞLU, Murat; " Cumhuriyet Türkiye'sinde Eğitim Kültür, Sanat Genel Durum / Politikalar / Uygulamalar / Kurumlar Kültürel Ortam ve Devrimler

Kronolojisi”, **Türkiye Tarihi 4 Çağdaş Türkiye 1908-1980**, İstanbul, Cem Yayınları, 10. Basımevi, 2008.

KESKİN, Ferda; **“Michel Foucault ve İktidar Teorisi” Bilim ve Sanat Vakfı Bülteni**, 62 2006.

KILIÇ, Füsün; “Beş Yıllık Kalkınma Planları ve İcrasında Kültür Varlıkları ve Müzelerin Değerlendirilmesi” **Kuruluşunun 150. Yılında Türk Müzeciliği Sempozyumu Bildirileri**, Ankara, TC Genel Kurmay Başkanlığı Yayınları, 1997.

KILIÇ, Rüya; **Osmanlıdan Cumhuriyete Sufî Geleneğin Taşıyıcıları**, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2009.

KILIÇ, Sadık; **Mitoloji, Kitab-ı Mukaddes ve Kuran-ı Kerim**, İzmir, 1993.
KILYAPRAK, Zeynel Abidin; **Müzecilikte Yeni Yaklaşımlar Küreselleşme ve Yerelleşme**, İstanbul, Türkiye Tarih Vakfı, 2000.

KOCABAŞ, Rezan; “Müzecilik Hareketi ve İlk Müze Okulunun Açılışı” **Belgelerle Türk Tarihi Dergisi**, İstanbul, 1969.

KOÇAK, Orhan; **“1920’lerden 1970’lere Kültür Politikaları” Modern Türkiye’de Siyasal Düşünce: Kemalizm**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2001.

KONGAR, Emre; **Kültür Üzerine**, Dördüncü Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1994.

KOŞAY, Hâmit Zübeyr; **Makaleler ve İncelemeler**, Ankara, Ayyıldız Matbaası, 1974.

KUMANDAŞ, Yücel; “Ankara’da Müze, Müzede Ankara: Etnografya Müzesi” **Geçmişten Geleceğe Türkiye’de Müzecilik III Ankara’da Müze, Müzede Ankara Sempozyum 21-22 Mayıs 2009 Bildiriler**, Ankara: VEKAM Yayınları, 2010.

KUMRULAR, Özlem; **Dünyada Türk İmgesi**. İstanbul, Kitap Yayınevi, 2005.

KURUYAZICI, Hasan; **Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Bir Mimar Arif Hikmet Koyunoğlu**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008.

KÜÇÜKERMEN, Önder; A. Hamzagil vd; **Müzeler İçin Düş Bilançosu Tutkular ve Nesneler Salı Toplantıları 92-9**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1993.

- KÜÇÜKERMEN, ÖNDER; **Sergiler, Fuarlar, Standlar ve Yaratıcı Tasarımlar, Fuar Stand Tasarımı**, (s. 9-18) İstanbul: Yapı – Endüstri, 2002.
- Kültür İstatistikleri 2008**, Ankara: TÜİK, 2009.
- Le CORBUSIER; **Bir Mimarlığa Doğru**. İstanbul, YKY, 1999.
- NOCHLIN, Linda; **“Müzeler ve Radikaller: Bir Olağanüstü Durumlar Tarihi” Sanat Müzeleri 2**, Edi. Ali Artun, İstanbul, 2006.
- LYOTARD, Jean – François; **Postmodern Durum: Postmodernizm**, çev. A. Çiğdem, İstanbul: Ara.1990.
- MAKARACI, Halil Hulusi; “Ankara 1920’ler ve Ötesinden Beriye”, (Erişim) <http://www.ergir.com/Ankara.htm>, 22.01.2010.
- MARDAN, Burçak; **Kent Toplum Müze Deneyimler-Katkılar**, İstanbul, Türkiye Tarih Vakfı, 2001.
- MAHİR, Banu; **Osmanlı Minyatür Sanatı**, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2005.
- MEHMET Saffet *“Kültür İnkılabımız” Ülkü* 1(5), 1933.
- MİNKARİ, Ali Esen; **1950-1960 Yılları Arasında İktisadi Kalkınma ve Gelişme**, Ankara: Demokratlar Kulübü Yayınları, Birinci Basım, 1992.
- MOLEY, David, K. Robins; **Kimlik Mekânları**, çev. E. Zeybekoğlu, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1997.
- MOORE, Kevin; **Museums and Popular Culture**, London, Leicester University Press, 1997.
- MORİN, Aysel; “Türk Kimliğinin Mitik Temelleri: Nutuk’un Yakın Okuması” **Kimlikler Lütfen Türkiye Cumhuriyeti’nde Kültürel Kimlik Arayışları** Der. Gönül Pultar, Ankara: ODTÜ Yayıncılık, 2009.
- NECİPOĞLU, Gülrü; **15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı Mimarî, Tören ve İktidar**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007.
- OCAK, Ahmet Yaşar; **Türkler, Türkiye ve İslâm: Yaklaşım, Yöntem ve Yorum Denemeleri**, İstanbul: İletişim Yayınları, 1999.
- OCAK, Ahmet Yaşar; “XVII. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu’nda Dinde Tasfiye (Püritanizm) Teşebbüslerine Bir Bakış: Kadızâdeliler Hareketi”, **Türk Kültürü Araştırmaları**, XVII-XXI, 1979-1983, s.208-225.
- OGAN, Aziz; **“Türk Müzeciliğinin Yüzüncü Yıl Dönümü”** Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni, İstanbul, 1947, s. 34.

OĞUZ, M. Öcal; “Ulusal Kalıtın Küreselleştirilmesi ve Türk El Sanatları”, **Millî Folklor**, Sayı: 54, Yaz, 2002, s.5-10.

OĞUZ, M. Öcal; **Somut Olmayan Kültürel Miras Nedir?** Ankara, Geleneksel Yayınları, 2009.

OĞUZ, M. Öcal, Tuba S. Özkan; **Somut Olmayan Kültürel Mirasın Müzelenmesi Sempozyum Bildirileri**, Ankara, Gazi THBMER Yayını, 2004.

OĞUZ, M. Öcal; **Türkiye’de Halkbilimi Müzeciliği ve Sorunları Sempozyum Bildirileri**, Ankara: Gazi THBMER Yayını.2003.

ORAL, Mustafa; “Ankara Etnografya Müzesi İnkılâp Şubesi”, **Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi**, 29-30, Mayıs-Kasım 2002, s. 117-130.

ORTAYLI, İlber; **Avrupa ve Biz**, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 7. Baskı, 2010.

ORTAYLI, İlber; **Osmanlıyı Yeniden Keşfetmek**, İstanbul, Timaş Yayınları, 2006.

ÖLÇEN, Nejat; **Halkevlerinin Yok Edilişi**, Ankara, 1988.

ÖLÇER, Nazan, **Kilimler Türk ve İslam Eserleri Müzesi**, İstanbul: Eren Yayıncılık, 1988.

ÖNCÜ, Ayşe; “İdealinizdeki Ev Mitolojisi Kültürel Sınırları Aşarak İstanbul’a Ulaştı” **Mekân, Kültür, İktidar Küreselleşen Kentlerde Yeni Kimlikler**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2005.

ÖNDER, Mehmet, N. Tan vd; **Folklor Açık Hava Müzelerinin Türkiye’de Kurulma İmkânları Sempozyum Bildirileri**, Ankara: AÜB, 1985.

ÖNDER, Mehmet, N. Tan vd; **Yurt Dışı Müzelerinde Türk Eserleri**, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1983.

ÖNDER, Mehmet, N. Tan vd; “50. Yılda Türk Müzeciliği”, **Kültür ve Sanat**, s. 15.

ÖZDEMİR; Nebi; “Eğlence-Müze İlişkisi ve Türk Eğlence Geleneği Araştırma-Uygulama Merkezi”, **Somut Olmayan Kültürel Mirasın Müzelenmesi Sempozyum Bildirileri**, Ankara: GÜ THBMER Yayınları, 2004.

ÖZDEMİR, Nebi; **Medya Kültür ve Edebiyat**, Ankara: Geleneksel Yayıncılık, 2008.

ÖZÜNEL, Ölçer, Evrim; “ ‘Söz’ Artık Müzede: Kültürel Bellek, Küreselleşme ve Eğitim bağlamında Sözlü Kültürün Korunması ve Duyarlılık Geliştirilmesi Üzerine, **Somut Olmayan Kültürel Mirasın Müzelenmesi Sempozyum Bildirileri**, Ankara: G Ü THBMER Yayınları, 2004.

ÖZÜNEL, Ölçer, Evrim; **Türk Anlatı Geleneğinde Kahraman, Mitoloji ve İktidar İlişkisi** (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara, 2010.

ÖZTÜRKMEN, Arzu; **Türkiye’de Folklor ve Milliyetçilik**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1998.

ÖZYÜREK, Esra; **Hatırladıklarıyla Unuttuklarıyla Türkiye’nin Toplumsal Hafızası**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2006.

RAGLAN, Lord; “Tarih ve Mit”, **Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2**, Ankara: Geleneksel Yayıncılık, 2005.

ROTH, Leland; **Mimarlığın Öyküsü**. Çev. E.Akça. İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2006.

SAKAOĞLU, Saim; “Masal ve Halkbilim Müzeciliği” **Türkiye’de Halkbilimi Müzeciliği ve Sorunları Sempozyum Bildirileri**, Ankara: Gazi THBMER Yayınları, 2003.

SANDELL, Richard; **Museum Management And Marketing**, London New York: Routledge, 2007.

SARINAY, Yusuf; **Türk Milliyetçiliğinin Tarihi Gelişimi ve Türk Ocakları 1912-1931**, İstanbul: Ötüken Yayınları, 1994.

SAVAŞ, Ayşen; “Müze Mekânı ve Görsellik”, (erişim) <http://www.antalyakentmuzesi.org.tr/download/21.pdf>, 03. 01.2010.

SAVAŞ, Ayşen; “Müzecilik ve Halkbilim Müzeciliği Sergi Mekânı Tasarımı ve Bağlam Üzerine” **Türkiye’de Halkbilim Müzeciliği ve Sorunları Sempozyum Bildirileri**, Ankara: Gazi Üniversitesi THBMER Yayınları, 2003.

SAVAŞ, Ayşen; “Mimarlığın Sarayı: Somut Olmayan Kültürel Mirasın Müze Mekânında Nesnleşmesi” **Somut Olmayan Kültürel Mirasın Müzelenmesi Sempozyum Bildirileri**, Ankara: G Ü THBMER Yayınları, 2004.

SCHICK, Cemil Irvin; **Batının Cinsel Kıyısı Başkılıkçı Söylemde Cinsellik ve Mekânsallık**, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2001.

- SCHUBERT, Karsten; **Küratörün Yumurtası: Müze Kavramının Fransız İhtilalinden Günümüze Kadar Olan Evrim**, İstanbul, İstanbul Sanat Müzesi Vakfı, 2004.
- SCHUDSON, Micheael; “Kolektif Bellekte Çarpıtma Dinamikleri” **Cogito Bellek Öncesiz Sonrasız**, İstanbul: YKY, Sayı: 50, Bahar, 2007.
- SELWYN, Tom.(der.), **The Tourist Image – Myths and Myth Making in Tourism**, Chichester, John Wiley And Sons Ltd. 1996.
- SHAW, Wendy M. K; **Osmanlı Müzeciliği**, Çev. Soğancılar, İstanbul, İletişim, 2004
- SMİTH, Philip; **Kültürel Kuram**, İstanbul, Babil Yayınları, 2005.
- STIERLİN, Henry; **İmanın ve İktidarın Hizmetinde İslam Mimarisi**, İstanbul, YKY, 2006.
- STONE, Peter, B. Molyneaux; **The Present Past Heritage, Museums and Education**, London, Routledge Press, 1994.
- SUNAR, İlkay; **Düşün ve Toplum**, Ankara, Doruk Yayınları, 1999.
- ŞAPOLYO, Enver Behnan; **Müzeler Tarihi**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1936.
- ŞAYLAN, Gencay; **Postmodernizm**, Ankara, İmge Kitabevi, Üçüncü Baskı, 2006.
- ŞEKER, Mehmet; **Anadolu’nun Türkleşmesi ve Kültürel Hayatı**, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 2006.
- ŞENTÜRK, Seda; “Ulusal Kimliğin İnşası Bağlamında Atatürk Müze köşkü ve Bu Doğrultuda Müzecilik Uygulamaları” **Geçmişten Geleceğe Türkiye’de Müzecilik III Ankara’da Müze, Müzede Ankara Sempozyum 21-22 Mayıs 2009 Bildiriler**, Ankara: VEKAM, 2010.
- ŞENTÜRK, Şennur; **Malatya Müzesi**, İstanbul, YKY, 2005.
- ŞENTÜRK, Şennur; **Tunç Çağının Gizemli Kadınları**, İstanbul, YKY, 2006.
- TABUROĞLU, Özgür; **Dünyevî ve Kutsal Modernlerin Maneviyat Anlayışı**, İstanbul, Metis Yayınları, 2008.
- TACAR, Pulat; “Kültürel Haklar” Türkiye’de Kültür Politikaları”, **26-28 Ekim 1998, Kültürel Anlamda AB’ye Yaklaşım Sempozyumu**, İstanbul, 2006.
- TANMAN, Baha. “İstanbul Mevlevîhaneleri” **Osmanlı Araştırmaları**, İstanbul, 1994, XIV, 177-178.

- TANSUĞ, Sezer; **Çağdaş Türk Sanatı**, İstanbul, Remzi, 4. Baskı, 1996.
- TANYU, Hikmet; **Türklerde Taşlarla İlgili İnançlar**, Ankara, Elips Kitap, 2007.
- TAYLOR, Charles; **Modern Toplumsal Tahayyüller**, İstanbul, Metis Yayınları, 2006.
- TEKELİ, İlhan (Edi.); **Müzecilikte Yeni Yaklaşımlar Küreselleşme ve Yerelleşme**. İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 2000.
- TEKEREK, Nurhan; **Köy Seyirlik Oyunları**, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2008.
- TOPUZ, Hıfzı; **Dünyada ve Türkiye’de Kültür Politikaları**, İstanbul, Adam Yayınları, 1998.
- TUNAYA, Tarık Zafer; **Türkiye’de Siyasî Partiler 1859-1952**, İstanbul 1952.
- TÜRKDOĞAN, Orhan; **Değişme Kültür ve Sosyal Çözülme**, İstanbul, 1988.
- TÜRKÖNE, Mualla; **Eski Türk Toplumunda Cinsiyet Kültürü**, İstanbul, Ark Yayınları, 1995.
- ULUSU, M. Kemal; **Atatürk’ün Yanıbaşında**, İstanbul, Doğan Kitabevi, 2008.
- URRY, John; **Mekânları Tüketmek**. Çev. R. Ögdül. İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1999.
- UZUNÇARŞILI, İsmail Hakkı; **Osmanlı Tarihi Cilt I**, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayını, 2003.
- ÜSTEL, Füsün; **İmparatorluktan Ulus-Devlete Türk Milliyetçiliği: Türk Ocakları (1912-1931)**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2. Baskı, 2004.
- YALIM, Özcan; **Türkçede Yakın ve Karşıt Anlamlılar Sözlüğü**, Ankara, İmge Yayınları, 1998.
- YAVUZ, Hilmi; **Türkiye’nin Zihin Tarihi Türk Kültürü Üzerine Kuşatıcı Bir Söylev**, İstanbul: Timaş Yayınları, 2009.
- YAVUZ, Yıldırım; **Mimar Kemalletin ve Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi**, Ankara, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayını, 1981.
- YILDIRIM, Dursun; **Türk Bitiği**, Ankara: Akçağ Yayınları, 1998.
- YARDIMCI, Sibel; **Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul’da Bineal**, İstanbul, İletişim, 2005.

YEŞİLKAYA, Gürallar Neşe; **Halkevleri İdeoloji ve Mimarlık**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2003.

YILMAZSOY, Aslı Canan; **Visitor Behavior in Museum Environments : An Analysis Of Visitor**, Ankara, 2005.

YIRTICI, Hakkı; **Çağdaş Kapitalizmin Mekânsal Örgütlenmesi**, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi, 2005.

YIN, Tongyun; "Museum and Safeguarding of Intangible Cultural Heritage, http://museumstudies.si.edu/safeguarding_intangible.pdf, 10.01.2010.

YİĞİT, Ali Ata; **İnönü Dönemi Eğitim ve Kültür Politikası**, İstanbul: Boğaziçi Yayınları, 1992.

YÜCEL, Erdem; **Türkiye’de Müzecilik**, İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1999.

ZEYREK, Şerafettin; **Türkiye’de Halk Evleri ve Halkodaları**, Ankara, Anı Yayınları, 2006.

ZİLCİOĞLU, Şule; **Çocuk Müzeleri ve Müze Eğitimi**, Ankara, Ürün Yayınları, 2008.

WALSH, Kevin; **The Representation of The Past – Museums and Heritage in the Postmodern World**, Londra, Routledge Press, 1995.

VATTIMO, Gianni; **Modernliğin Sonu**, çev. Ş. Yalçın, İstanbul: İz Yayıncılık, 1999.

ÖZET

DEMİR, Zehra Sema

Sürdürülebilirlik Ve İktidar Bağlamında Sözel Belleğin Türk

Müzelerinde Kullanımı

Doktora Tezi, Ankara, 2010.

Türkiye Cumhuriyeti tarihi boyunca, iktidarı elinde bulunduran güçler tarafından müzenin nasıl araçsallaştırıldığı müze ve sözel bellek ilişkisi bağlamında bu tezin araştırma konusudur. Bu bağlamda tezde, her biri ayrı bir müze retoriğine sahip Mevlâna Müzesi, Ankara Etnografya Müzesi, Vedat Nedim Tör Müzesi, Gazi Üniversitesi Somut Olmayan Kültürel Miras Müzesi, Yaşayan Müze, İstanbul Modern Müzesi ile Halkevleri Müzecilik Kolları iktidar ve sürdürülebilirlik kurumları olarak değerlendirilmiştir. Buna ek olarak sözlü edebiyat ürünlerinin iktidarın meşruiyetini kurmada nasıl araçsallaştığı da müzeler ekseninde sorunsallaştırılmıştır.

Tezde, sözel bellek bir müze nesnesi olarak değerlendirilmiş ve bu belleğin müze mekânlarında sergilenme biçimleri tarihsel gelişim süreçleriyle birlikte okunmuştur. Üç ana bölümde yürütülen tartışmada elde edilen sonuçlar şu biçimde sıralanabilir:

Birinci bölümde sözel bellek temsili ve iktidar bağlamında ele alınan Mevlâna ve Ankara Etnografya Müzeleri, müze mekânının, müze binasının bu anlamda bir efsane üretim alanı olduğunun anlaşılmasını mümkün kılmıştır. Bu haliyle de müzelerin efsane yaratma geleneğini sürdüren mekânlar olduğu saptanmıştır. Söz konusu müzelerin sözel bellekle kurduğu ilişkinin, erken Cumhuriyet dönemi iktidar politikalarına ayna tuttuğu görülür.

İkinci bölümde, tezde, kronolojik olarak ele alınan iktidar dönemlerinden biri de tek parti dönemine odaklanılmıştır. Bu dönemin müze

üzerinden anlaşılmasını sağlayan kurum ise Halkevleri olarak belirlenmiştir. Halkevleri öncelikle Türk Ocakları ile kurdukları tarihsel ilişki bağlamında değerlendirilmiştir. Bu çalışmayla Halkevleri döneminde yerel kültür unsurlarına bir yaşam alanı tahsis edildiği görülmüştür. Bu yaşam alanının ise, Batılı formlar içinde bir temadan ibaret olduğu görülmüştür. Bu anlamda iktidarın “geçmiş seçen güç” olarak belirlediği tespit edilmiştir.

Son bölümde, Yeni Dünya Düzeni Ekseninde Gelişen Kültür Politikaları,sözel bellek bağlamında Vedat Nedim Tör Müzesi, Gazi Üniversitesi Somut Olmayan Kültürel Miras Müzesi, Yaşayan Müze ve İstanbul Modern Müzesi üzerinden tartışılmıştır. Müzelere özellikle sözel bellek temsilleri bağlamında bakılınca tezde bütünü kurmaya yönelik bütün kuramsal bakışlardan önce müzelerde sözün temsil edildiği görülmüştür. Bunun yanı sıra tarafsız bir kurum gibi algılanan müzelerin aslında baştan ayağa ideolojik bir kurum oldukları anlaşılmıştır.

Anahtar Sözcükler

- 1- Sözel bellek
- 2- İktidar
- 3- Müze
- 4- Temsil
- 5- Sergi

ABSTRACT

DEMİR, Zehra Sema
The Use of Verbal Memory in the Context of Sustainability and Power
at the Museums of Turk
Doctorate Thesis, Ankara, 2010

In the context of museum and verbal memory relation, the research base of this thesis is how museums were instrumentalized by the power of governments during the Republic History. Therefore, in this thesis, Mevlana Museum, Ankara Ethnography Museum, Vedat Nedim Tör Museum, The Intangible Cultural Heritage Museum of Gazi University, Yaşayan Museum (Living Museum), Istanbul Modern Museum and The Museum Branches of Community Centers each one of which has a different museum rhetoric's were taken as the foundations of power and sustainability. In addition, it was questioned in the aspect of museum that how the products of oral literature were instrumentalized to legalize the power.

In the thesis, oral memory was considered as a museum object and the ways this memory had been exhibited in museums were argued out with its historical development process. The results derived from the argument carried out on three main sections as follows:

In the first section, Mevlana and Ankara Ethnography Museums which were handled in the context of verbal memory representation and power, made it possible to understand that museums are places where legends have been produced and they carry on this tradition. The relation, the museums mentioned above made, with verbal memory reflects the policies of the governments in the Early Republican Era.

In the second section, power periods were discussed in the chronological order, however the single-party era was focused on.

Community centers make us understand this era through museums. Community centers were first discussed with their historical relations to Türk Ocakları (representative offices of a political party). In this work, it is seen that local cultural items were provided place to live in the period of community centers. This place however consisted of a theme in western forms. As such, power appeared as the one which chose the past.

In the last section, cultural policies which derived from the new world order were discussed on Vedat Nedim Tör Museum, The Intangible Cultural Heritage Museum of Gazi University, Yaşayan Museum and İstanbul Modern Museum in terms of verbal memory. When we look at museums in the context of verbal memory representations, before all the theoretical approaches to frame up the whole in the thesis, we can see that verbalism has been represented at museums. Furthermore, although museums are perceived as impartial, they are completely ideological foundations.

Key Words

- 1- Oral memory
- 2- Power
- 3- Museum
- 4- Intangible cultural heritage
- 5- Exhibition